Забалуева Т.Р.

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

ЖИВОПИСЬ

СКУЛЬПТУРА

МУЗЫКА

АРХИТЕКТУРА

КОСТЮМ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Учебник предназначен для студентов обучающихся по архитектурно-строительным специальностям высших учебных заведений и может быть рекомендован учащимися художественных школ и лицеев.

Учебник содержит анализ стилей восьми основных классических периодов развития культуры и искусства, начиная с Древнего Египта и заканчивая эпохой европейского неоклассицизма XVIII века. В нем рассматриваются причины формирования стилей разных эпох, их взлет и разложение. В книге приведено много исторического материала, краткое содержание некоторых литературных произведений, фрагменты поэтических сочинений. Учебник дополнен большим количеством иллюстративного материала. Все это помогает отойти от сухого академизма и придать учебнику увлекательный характер, переданный простым доступным языком. Учебник может быть также интересен любому читателю, интересующемуся развитием европейской культуры.

Компакт-диск и цветная вкладка прилагаются только к печатному изданию.

- Татьяна Рустиковна Забалуева
  - ○
  - ○ Предисловие
  - ○ Введение
    - ■ Стиль как зеркало эпохи
  - ○ Глава 1
  - ○ Глава 2
    - ■ Миф и история древней Греции
    - ■ Архаический период и дорический стиль
    - ■ Классический период и ионический стиль
    - ■ Период эллинизма
  - ○ Глава 3
  - ○ Глава 4
  - ○ Глава 5
    - ■
    - ■ Ранняя готика
    - ■ Высокая готика
    - ■ Поздняя готика
  - ○ Глава 6
    - ■
    - ■ Ранний Ренессанс до середины XV века

- Высокое Возрождение
- Глава 7
- Глава 8
- Глава 9
- Заключение
- Библиография
- Содержание компакт-диска

Татьяна Рустиковна Забалуева
История искусств

Стили в изобразительных и прикладных искусствах, архитектуре, литературе и музыке

Рекомендовано Учебно-методическим объединением вузов РФ по образованию в области строительства в качестве учебника для студентов, обучающихся по специальности 291400 – «Проектирование зданий», направления 653500 «Строительство»

Рецензенты:
Кафедра «Жилых зданий» Московского Архитектурного института, кандидат искусствоведения *Т.В. Сергеева*

Предисловие

Настоящая книга является первым экспериментальным изданием учебника по истории искусств, предназначенного для новой специальности 2914 «Проектирование зданий». Обучение по этой специальности начато в Московском Государственном Строительном Университете с 1996 г. Выпускники этой специальности получают квалификацию инженеров – архитекторов. Кафедрой Архитектуры МГСУ за прошедшее время отработан курс лекций по искусствоведческим дисциплинам, в соответствии с которым определены основные требования к учебно – методическому материалу по искусствоведческим дисциплинам. Эти требования легли в основу формирования данного учебника.

Учебная программа данной специальности по дисциплинам "История искусств" и "История архитектуры и строительной техники" содержит весьма ограниченное число учебных часов, в связи с чем учебник охватывает только основополагающие периоды развития искусств, которые дают возможность получить принципиальные знания о классических европейских искусствах. Учебник представляет собой вводный курс и содержит основные профессиональные знания по истории искусств, необходимые для образования инженера – архитектора, но одновременно с этим обладает широким спектром общих культурологических сведений, которые при незначительном количестве учебных часов помогают расширить общую искусствоведческую подготовку будущего специалиста. Ставилась задача дать в учебнике комплексное понимание развития исторической эпохи через развитие ее культуры в целом. С этой целью содержание учебника помимо истории изобразительных искусств, представленных живописью и пластикой, истории архитектуры, включает историю развития прикладных искусств (мебели, фарфора), искусство костюма. Для органичного понимания эпохи, ее стилистических особенностей содержание учебника дополнено историей развития музыки и принципиальных тенденций в литературе. Основное внимание при всем широком спектре рассматриваемых вопросов уделено архитектуре, как наиболее важному звену в образовании инженера – архитектора.

В учебнике история искусств тесно связана с историей развития стилей. Восприятие истории искусств и архитектуры через призму развития стилей помогает архитектору ориентироваться в современных стилистических течениях и находить свое место в творческой профессиональной

деятельности по созданию новой среды существования человека, опираясь на весь исторический опыт предшествующих эпох.

Учебник дает первый толчок к формированию интереса в области изучения искусствоведческих дисциплин и готовит к более глубокому пониманию следующего курса "Истории архитектуры и строительной техники".

Особое внимание уделено целостному восприятию исторического развития искусств, социальным и экономическим предпосылкам формирования стилистических направлений, их тесной взаимосвязи между собой и выработанными каждой отдельно взятой эпохой эстетическими идеалами, пониманием прекрасного. В учебнике представлен анализ зарождения стилистического направления каждой эпохи, апогея развития стиля и причины его упадка. Так в процессе исторического развития удается проследить все основные тенденции изменений в различных видах искусств и оценить эпоху в целом.

В учебник включено большое количество цветного иллюстративного материала, который создает богатый видеоряд, ясно отражающий содержание. Развитие аудиозаписи дало возможность впервые сопроводить учебник по истории искусств аудио диском с фрагментами музыкальных произведений, что повышает его ценность в целостном восприятии материала.

Автор выражает благодарность коллективу кафедры Архитектуры Московского Государственного Строительного Университета за совместные усилия в подготовке данного материала, заместителю заведующего кафедрой "Жилых зданий" Московского Архитектурного института кандидату архитектуры, профессору Ястребовой Ирине Михайловне, а также рецензенту, кандидату искусствоведения Т.В.Сергеевой за ценные советы в работе над учебником.

Введение

Стиль эпохи определяют не особые формы какого-либо особого искусства; всякая форма – это лишь один из многих символов внутренней жизни, всякое искусство – это лишь часть стиля. Стиль же – это символ общего ощущения, символ охвата всей жизни эпохи в целом, являющий себя в универсуме всех искусств.

Петер Беренс. Праздники жизни и искусства. Йена, 1900

Стиль как зеркало эпохи

Обращение к моим ученикам с большой любовью и уважением

Любой человек, которому приходится участвовать в созидании культуры своего времени, ее духовных начал, эстетических идеалов, опирается на достижения предшествующих эпох. Впитывая принципы формирования прекрасного, понимая причины изменений взглядов на прекрасное, он получает в руки инструмент для своей творческой работы.

В познании прошлого – наше будущее. Вспомним простой пример из истории римского бетона, который лег в основу создания современного монолитного железобетона. С помощью этого открытия римляне совершили переворот в архитектуре. На основе бетона были созданы блестящие произведения строительного искусства с присущей им характерной пластической выразительностью. Римляне использовали свое открытие, прежде всего, в перекрытиях больших пролетов сводчатыми и купольными конструкциями. Их сооружения, такие, как Пантеон или термы, Колизей или базилики оставались не превзойденными до XIII века. История тысячелетий доказала преимущества этого материала и конструкций из него. Возвращаясь к историческим памятникам, мы убеждаемся в достоинствах этого замечательного открытия, которому уже более 2 тыс. лет. Сегодня нам необходимо приложить свои усилия к тому, чтобы переработать, улучшить, приспособить к особенностям климатических зон, сделать более технологичным это открытие человечества, придать конструкциям из этого материала такие пластические формы, которые соответствовали бы критериям прекрасного в наш индустриальный век огромных скоростей и технического прогресса. Иначе говоря, поступить так, как поступали до нас, например, во времена Возрождения. Мастера Ренессанса боготворили античное искусство, глубоко изучали его и создавали на его основе прекрасные произведения своего времени, своей культуры.

Каждая эпоха развития мировой культуры характеризуется особенными отличительными чертами, которые складываются в стиль этой эпохи. И только совокупность этих черт может дать общее понятие о времени, его идеалах, его пристрастиях, его понимания красоты. Невозможно представить эпоху без изучения исторических, политических и экономических основ ее формирования, но также невозможно оценить эпоху без понимания ее отношения к архитектуре, к основным принципам

зодчества, прочувствовать эпоху без восприятия мира глазами художников или скульпторов. Также ярко отличают конкретное время и прикладные искусства, и искусство костюма. Музыка и литература ставят свои особые акценты в художественных характеристиках больших временных периодов. И все вместе искусства создают тот пласт культуры, который и отражает эпоху в целом.

Рассмотрение стилистических особенностей отдельных видов искусств дает ущербное представление об общих тенденциях развития культуры, однако позволяет более глубоко изучить стилистику каждого отдельного вида искусств.

В данном учебнике представлен анализ восьми периодов – от Древнего Египта до неоклассического времени XVIII века с его Великой Французской революцией, которые оставили наиболее яркий след в культуре и искусствах европейских стран, сформировав свой стилистически особый и цельный мир.

Словарь С.И. Ожегова определяет стиль следующим образом: ”Характерный вид, разновидность чего-н., выражающаяся в каких-нибудь особенных признаках, свойствах художественного оформления”. Однако при изучении стилистических особенностей больших культурных пластов необходимо более глубоко и широко трактовать это понятие. Стиль эпохи складывается не только из стилистики отдельных видов искусств, но и идеологии общества, поведения людей в данной социально-политической обстановке, форме одежды, направленности литературы и даже из музыкальных вкусов времени. Все это в отдельности – только стиль по определению С.И. Ожегова, а вместе – стиль большой эпохи, ее общая характеристика. У всех видов искусств есть свои особенности, свойственные исключительно данному искусству. Однако в целом в одной эпохе все виды искусств обладают единой стилистической направленностью, что и объединяет их с одной стороны в одном времени, а с другой создает тот единый стиль эпохи, который выделит ее среди других столь же значимых историко-культурных образований. Изучая конкретные профессиональные вопросы стиля, мы постараемся вписать их в ореол той жизни, для которой они были характерны.

В чем состоит цель изучения истории стилей? Ведь каждому времени – свой удел: кто строит шпили, кто увлекается арочными конструкциями, кому по душе гигантомания в архитектуре, например, пирамиды или небоскребы. В истории, как мы увидим, развитие стилей происходило по спирали. В результате изучения поступательности этого развития можно сформулировать, на каком этапе находится стилистика современной нам эпохи, что ее

ждет и в каком направлении необходимо работать сегодня. Это очень важный вопрос, особенно в становлении молодого специалиста. Для учащихся архитектурно-строительных специальностей наиболее важными являются знания в области стилистики архитектуры. Стилям в архитектуре в учебнике уделяется значительное внимание, однако, как уже говорилось, эти явления в зодчестве невозможно рассматривать в отрыве от всего процесса формирования общего стиля эпохи. ”Камо грядеши?" или ”Куда идешь?” – спрашивается в древнем писании. Если ты не знаешь куда идешь, то уподобляешься слепцу. И сколько бы не произносилось высокопарных, слов об архитектуре вообще – все это дороги в работе не укажет. Только конкретные знания из истории и ясные представления о путях развития архитектуры помогут на этом многотрудном пути. Ответов на все вопросы, которые ставит перед нами будущее, не существует, но попытки человека создать свое будущее – это удел его существования и развития общества.

Татьяна Рустиковна Забалуева

Глава 1
Египетское искусство

Одной из самых древних культур является культура Египта. На примере развития египетских деспотий мы попытаемся рассмотреть становление и развитие их государственности, проследить изменения, происходившие на протяжении нескольких тысячелетий. И, наконец, на этой исторической и политико-экономической основе проанализировать развитие искусств и их стилистических особенностей в различные эпохи древнего Египта.

Египетская цивилизация просуществовала почти три тысячи лет и весь этот длительный период можно разделить на три временных отрезка:

Древнее царство – 2800–2400 гг. до и э.

Среднее царство – 2100–1700 гг. до и. э.

Новое царство – 16–11 в. до н. э.

Изучение культуры Древнего Египта представляет естественную сложность. С течением тысячелетий превратилось в прах все, что не было сделано из камня. Даже каменные сооружения существенно пострадали под давлением времени. Все, что дошло до наших дней – это только гробницы и храмы. Что же касается скульптуры, особенно мелкой, и тем более росписей, до нас дошло только очень маленькое количество этих ценнейших вестников тех далеких эпох. Однако барельефы и иероглифические тексты, которыми были украшены стены и стволы колонн храмов, разворачивают перед нами картину жизни богов, фараонов и простых людей во всей многосложности бытия.

К великому счастью потомков иероглифическое письмо удалось расшифровать. Иероглифы расшифровал Жан Франсуа Шампольон на основе найденного солдатами Наполеона камня в его Египетскую кампанию 1802 года. На камне были три надписи. Нижняя – на греческом языке, которая возносила хвалу правящему в 203–181 г.г. до и. э. царю Птолемею V. Он хорошо ладил со жрецами и они ему написали хвалебные строки. Эту надпись было легко перевести. Выше то же самое было написано на разговорном греческом, а вот третья надпись была нанесена на камень древним египетским иероглифическим письмом. В 1822 г. Шампольону удалось эту надпись расшифровать, а в 1828 он побывал в Египте, где и подтвердились его открытия. Он смог прочесть множество иероглифических надписей на древних стенах. Однако в 1832 г. в самый разгар своей исследовательской

деятельности 42 лет от роду он скончался от нервного истощения. Потомки же получили бесценный ключ к открытиям в древнем мире Египта.

Как же было устроено это общество, скрытое от потомков не веками, а тысячелетиями?

Общество опиралось на власть фараонов и касты жрецов. Однако народ и совершенно бесправные рабы пытались бороться за свое существование. По летописи писца Ипусера и исследованиям академика Струве приблизительно в 1750 г. до и. э. произошло восстание рабов и бедного населения (Рис 1.1).

Экономической основой общества был рабский труд. Рабский труд позволил не только создать гигантские сооружения, но и объединить в этих постройках все виды искусств: статуи, рельефы, росписи, украшения. Во всех искусствах определяющей была религиозная традиция. Однако произведения искусства всецело – и по форме и по их внутреннему содержанию – подчинены архитектуре, в обстановке которой мы их находим. Так Египет создал единство стиля, которое строго соблюдалось на протяжении многих веков. И никакие отклонения не допускались. Форма, в которую была заключена эта соподчиненность искусств, предстает в самом совершенном виде.

Невозможно понять культуру любого древнего народа, обойдя вниманием одну из основ древнего общества – религию. Постараемся обрести ту глубину чувств, которыми пропитана великая религия Древнего Египта. Египетская религия была монотеистической, пронизанной чувством единого и абсолютного Бога. Всё начинается в египетской космогонии с абсолютного Духа Ра, который познал себя, увидев свое отражение в образе Амона. Ра выступает как Свет и Сознание Вселенной. Он призывает к себе Амона, представляющего Дух Вселенной. С этим зовом, воплощенном в Слове, появляются пространство – воздух (Шу) и движение – огонь (Тефнут). Они уже создают и отделяют землю (Геб) от неба (Нут). Таким образом, заканчивается Хаос и возникает уравновешенная и жизнеспособная Вселенная. Для творения жизни на Земле используется оплодотворяющая мощь Осириса (бога семени древа жизни и воды, олицетворяющие основу жизни) и генерирующие силы Исиды (богини плодоносящей любви). Этим двум созидающим богам противостоят разрушающие силы бога Сет и Нефтис. У Амона – Ра свои сподвижники: девять богов и богинь. Шу – бог воздуха и Тефнут – богиня огня, Геб – бог земли и Нут – богиня неба, Осирис – бог загробного мира и оплодотворяющих сил и Исида – богиня божественной любви и воспроизводящей силы, Сет – бог разрушения и Нефтис – сестра и помощница Исиды (Рис. 1.2.).

Наряду с основными богами каждый город и даже каждая гробница добавляли множество своих второстепенных божеств и все они изображались одновременно, по-видимому, чтобы никого не обидеть, даже когда их число достигало нескольких сотен.

В основе всей религиозной и духовной философии египтян лежал миф об Осирисе. Именно этот миф отражал представления аграрного мира о ежегодно возрождающейся жизни под лучами весеннего солнца. Миф гласит о том, как Осирис – дух воплотился в человека для создания человечества и умер, как человек, расчлененный своим братом. Части Осириса были разбросаны по всему свету. Исида– жена Осириса собрала его останки и похоронила их под вечной и неусыпной охраной Анубиса. Своей великой любовью и смыслом своего предназначения она вдохнула силы в супруга, воскресив его. Миф об Осирисе и Исиде проникнут духом вечной и все возрождающей любви, милосердия и самопожертвования. Исида наиболее близка египетскому народу как символ уверенности и гарантии возрождения, окончательной победы над злом и смертью. Человек сотрудничал с Осирисом и Исидой для создания жизни на своей земле, опираясь на две животворящие силы – это Нил и Солнце. Углубляясь в изучение египетской религии как основы миросозерцания народа, легче понять и его мироощущение и цели созидания. Этим успешно не только пользовалась правящая верхушка общества, но ее представители сами были включены в этот мир религиозно – философских представлений. Отсюда и такая невероятная целостность всего искусства Древнего Египта.

В период между 2800 и 2400 годами до и. э., т. е. в Древнем царстве власть жрецов и фараонов была безгранично сильна. Стремление оставить за собой эту власть навсегда и даже после жизни явилось причиной создания таких памятников, которые были бы не только погребальным сооружением, но одновременно являлись бы символами власти, как на земле, так и на небе. Фараон уподоблялся богу, и его ждала божественная жизнь после смерти. Так возникла Пирамида. Сначала небольшая, пока фараон жив и только начал строить ее, и все увеличивающаяся по мере взросления и старения фараона и особенно после его смерти. Тот факт, что сначала пирамида была маленькой, говорит о том, что для отправления религиозных обрядов вполне хватало такого небольшого сооружения. Ведь погребальная камера – это совсем маленькое помещение, скрытое от возможного вторжения ложными переходами и комнатами. (Рис. 1.3.). Стремление к увеличению размеров пирамиды и превращение ее в огромное, грандиозное по тому времени сооружение, говорит о том, что у этого сооружения было более великое предназначение. Создатели

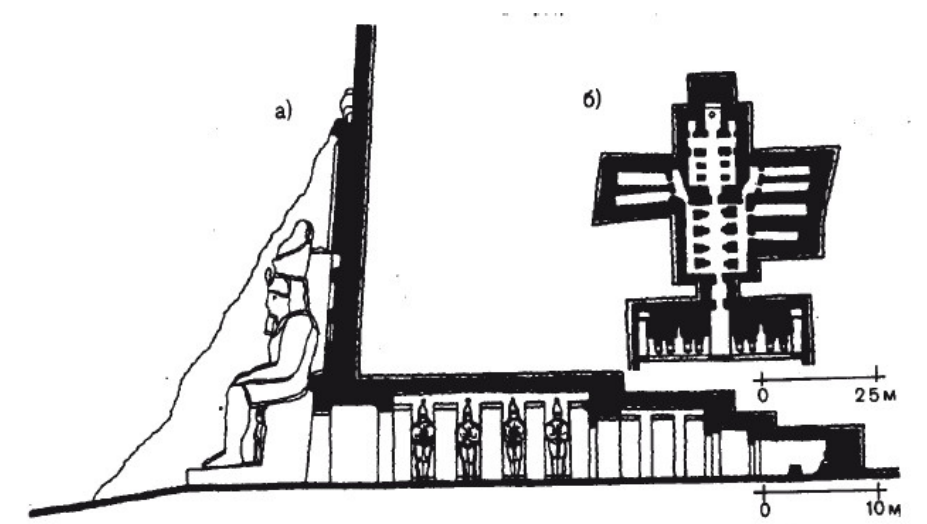
стремились придать ему художественную выразительность. В это время строится комплекс пирамид в Гизе. (Рис. 1.4.). Гиза находится совсем рядом с современным Каиром. Нужно сказать, что сегодня Каир наступает на пирамиды. Если современное строительство не остановить, то Каир поглотит пирамиды и они лишатся того естественного и завораживающего окружения пустыни, которое создает ощущение полного погружения в мир этих замечательных древних памятников. Комплекс состоит из трех основных пирамид. Самой большой является пирамида Хеопса. Ее высота достигает 147 метров. (Рис. 1.5.). Рядом расположена пирамида Хефрена или Хафра. (Рис. 1.6.). Все названия и имена дошли до нас в транскрипции греков. В частности, много рассказов о Египте оставил греческий философ Геродот, который посещал Египет. И, наконец, самая небольшая пирамида – это пирамида Миккерина или Менкаура. В пирамиде Хеопса использовано 2 млн 300 тыс. квадров. До высоты 60 метров от уровня земли монолитные камни, высеченные из цельной породы, достигали веса 50–60 т. Квадры, которые укладывались выше, имели вес до 2,5 тонн. Египетская пирамида, очевидно, является самым монументальным сооружением за всю историю человечества. Сущность монументальности кроется в том, что формы должны быть предельно просты, они должны воздействовать сразу без тонкого и тщательного рассмотрения деталей. Такие формы захватывают с первого взгляда и тем сильнее, чем больше размеры сооружения. Монументальность стала художественным принципом в столь раннее время. Постройки Древнего царства говорят о монументальном чувстве уже развитого в художественном отношении времени.

Важное место в строительном искусстве египтян занимал сфинкс. Эта огромная скульптура льва с человеческим лицом, которая являлась неотъемлемой частью строительства пирамид и храмовых комплексов, поражала своими размерами, философской величавостью и незыблемостью всего образа. Все в нем говорило о той огромной власти фараона, на которой держался установленный в государстве порядок, о полной непоколебимости религиозных и государственных установлений. Самый большой сфинкс, дошедший до наших дней, – это сфинкс комплекса в Гизе. (Рис. 1.7.). Так же, как и пирамиды, скульптура сфинкса является олицетворением вечности и его художественная выразительность настолько же сильна, как и у пирамид.

Следующий исторический период египетской цивилизации – это период Среднего царства.

Это время отмечено возникновением храма как объекта религиозного культа. Вначале преобладают скальные храмы.

Скальные храмы вырубались в толще горной породы. С выделением для нужд культа жертвенного места появляется сначала площадка, а затем помещение. Предпосылками возникновения скальных храмов являлось также отсутствие конструктивных возможностей перекрытия больших пролетов. Проникновение в толщу породы, создание внутри очень узких проходов и небольших помещений было вполне доступно с точки зрения обеспечения конструктивной прочности. (Рис. 1.8.). На рисунке представлен более поздний скальный храм в Абу Симбеле, который относится к XIV–XIII векам до и. э. Однако принципы строительства оставались прежними, и на примере этого сооружения можно рассмотреть основные черты подобных, но более ранних построек. Наиболее интересные сооружения периода Среднего царства – это храмы Долины царей, в частности, комплекс храмов Аменмхета III, дополненный храмами, посвященными царице Хатшепсут, в Дейр – эль – Бахри (Рис. 1.9.), а также, как уже упоминалось, храм Абу-Симбел. Фрагменты этого храма были перенесены Юнеско при создании Асуанской плотины на высокий берег, чтобы спасти его от затопления (Рис. 1.10.) Особое внимание обращают на себя входы в скальные храмы. Помимо скульптурных групп, как в Абу-Симбеле, вход часто оформлялся, особенно на ранних стадиях, стоечно-балочной конструкцией, т. е. балкой, уложенной на стойки, чем и отмечался проход в храм. Так возникают первые признаки будущей ордерной системы. Свое развитие в Египте она получит позже при сооружении отдельно стоящих храмов.



1.8 Скальный храм Рамзеса II в Абу-Симбеле. XIV–XIII вв. до н. э.: а) разрез по оси храма, б) план

Период наступившего во второй половине 2 тысячелетия до н. э Среднего царства отмечен падением техники строительства пирамид. Новое царство не знает их вообще. Центр тяжести строительства приходится на отдельно стоящий храм.

Меняется политическая и религиозная ситуация. В царствование вступает в 1372 г. до н. э. фараон Эхнатон. Ему предстоит править 18 лет до 1354 г. Однако за этот короткий срок ему удастся осуществить целый переворот в религии, иначе говоря, в мировоззрении египтян. К этому времени чистота мифа об Осирисе и Исиде утрачивается. Использование его только как инструмента власти в руках касты наиболее просвещенных жрецов, отстранило массы народа от его сущности, оставив только формальное отношение. Эхнатон изменяет, трансформирует религиозные основы веры в единого и абсолютного бога, очевидные и ясные для всех. Он прилагает огромные усилия для осуществления доступа к богу каждого без посредничества жрецов. В этой борьбе необходимо было отменить бесконечное множество божеств, и Эхнатон прежде всего заменяет имя Амона на новое имя абсолютного бога Ра-Атона. В основу жизни ложится новый постулат: «Ты создал каждого человека равным брату его». Религиозный обряд совершался в лучах солнца при скоплении большого количества народа, всех желающих, открыто и на множестве алтарей. Фараон, уподобленный богу, получил имя, отождествляющее его с богом солнца, – Эхнатон. Однако образ нового бога в образе фараона Эхнатона и его семьи просуществовал только во время его жизни. После смерти фараона прежняя каста жрецов вновь приходит к власти, фараона – еретика проклянут и забудут несмотря на энтузиазм и фанатизм народа и друзей. Храмы Атона будут разрушены, а город Ахетатон, столица государства при Эхнатоне, будет заброшен и засыпан песками пустыни.

Искусство принимает прежние традиционные формы. Однако след этого короткого опыта можно будет найти позже в различных религиях мира, от греческой до иудейской.

Фараон Эхнатон поменял религиозные традиции и ввел единобожие с богом солнца Атоном. Позже с фараоном Тутанхомоном все вернется к прежним представлениям и канонам. Однако религиозная нестабильность и ослабление власти фараона послужили серьезной предпосылкой для вложений сил и средств в храмовое строительство. Наиболее яркими храмовыми постройками Нового царства были храмы в Луксоре и Карнаке. Храм в Луксоре дает представление о традиционном планировочном решении храмовых построек –

храмовый двор, обнесенный колоннами, где собирались люди, затем большой гипостильный зал, в который разрешалось входить только верховной знати и жрецам, и далее святилище, куда входили уже только жрецы (Рис. 1.11). Тонкая расчлененность порталов и других элементов храмовых сооружений еще Древнего царства сменяется активной выразительностью построек Нового царства. Фасад храма воспринимается как единое целое (Рис. 1.12). Он резко ограничен по внешнему контуру. И воздействует он только как плоскость. Границу сверху создает сильно выступающий карниз. В последующие эпохи с развитым чувством декорации, например, в эпоху барокко, архитекторы будут стараться этот переход к воздушному небесному пространству смягчить с помощью размещения на карнизах декоративных элементов в виде скульптуры или ваз, и самое главное, придавая порталу большую высоту по сравнению с другими частями здания.

В египетском храме портал входа наоборот понижается, чтобы восприятие пилонов как единой стены осталось максимально целостным, т. к. портал читается только на близком расстоянии. Однако наклонные образующие двух антов (пилонов) удерживают общее композиционное решение фасада (Рис. 1.12).

Рельеф, которым покрыты все стены и стволы колонн, подчинен той же цели сохранению плоскости. Рельеф монотонно развивается по поверхности стены или колонны, он представляет собой размещенные один над другим ряды движущихся объектов. Ряды разделены один от другого только тонкой линией. На всех рельефах присутствует исключительно передний план, второй план не изображается (Рис. 1.13).

В решении внутреннего пространства залов храмов главенствует впечатление от центрального прохода с огромной дверью. Она здесь играет самую активную роль (Рис. 1.14). Дверь окружена колоссальными колоннами, очень часто поставленными в пространстве зала (Рис. 1.15). Определяющим в этом решении была невозможность конструктивно обеспечить значительный пролет между колоннами. Однако вынужденное конструктивное решение позволило создать необыкновенно сильный эффект концентрации внимания на огромной двери. Ведь там за этой дверью находилось святая святых – красная ладья бога Амона. В определенный час, когда лучи заходящего солнца попадали в центральный проход храма, выносилась красная ладья Амона, украшенная пурпуром и золотом. Она символизировала путешествие Амона в потусторонний мир. Впечатление от этого красочного представления было чрезвычайно внушительным. Этому моменту с его воздействием на верующих подчинено все в

архитектуре храма.

Однако этот период египетской культуры отмечен симптомами некоторого упадка стилевой целостности искусств. Колонна храма теряет признаки ее естественного предназначения в стоечно-балочной системе, где она должна нести тяжесть балочного перекрытия. И если в первых ордерных системах пружинящая образующая колонны и поверхность ее, расчлененная на отдельные доли, отражали именно это предназначение стойки, то в поздних храмах колонна превращена в огромный столб, испещренный барельефами с прямолинейной гранью (Рис. 1.16).

Если обратиться к способу изображения фигуры человека в рельефах и росписях, то прослеживается единый принцип. Еще в Древнем царстве фигура на плоскости расчленялась с помощью изображения головы в профиль, туловища, напротив, в анфас и, снова – ноги в профиль. Конечно, это способствовало более глубокому восприятию. Однако одновременно это определялось и неумением изображать предмет в пространстве (Рис. 1.17.). Искусство в период Нового царства отказывается от иератической скованности образов. Лица начинают выражать чувства радости или крайнего гнева. (Рис. 1.18) Однако позы, в которых изображаются люди или боги, остаются строго традиционными. Этого требовали религиозные правила (Рис. 1.19). Капитель колонны чаще превращается в закрытый цветок лотоса, а колонна заменяется скульптурой.

Трансформация форм одежды, которую носили египтяне, подчинена тем же последовательным изменениям, продиктованными климатом, религиозными представлениями и прогрессу в области швейного дела. Если в эпоху Древнего царства костюм предельно прост и соответствует исключительно требованиям жаркого климата (Рис. 1.20), то к эпохе Нового царства в костюме появляется множество новых и ярких по своей выразительности деталей (Рис. 1.21). Если костюм начального периода египетской цивилизации подчеркивает естественную структуру человеческого телосложения, то Новое царство одевает человека в одежду, которая полностью драпирует фигуру. Тем самым костюм теряет естественную тектоничность строения. Одновременно с этим в костюме на протяжении трех тысячелетий сохраняются некоторые детали, которые говорят о традиционности устройства общества и его взглядов, например, воротник с подвесками или треугольник поверх передника, который в Новом царстве превратился в характерное украшение на поясе, заменяющее простой полотняный треугольник (Рис. 1.22).

Выработанная веками, несмотря на внутренние изменения, целостность стиля египетского искусства остается незыблемой. Эта особенность искусства древних поражает даже искушенных греков и римлян. Сила воздействия египетского искусства была настолько велика, что и Александр Македонский и Камбиз, который сверг последнего римского императора, не только не разрушали памятники этой культуры, но восприняли условия этого искусства. Остались изображения и Александра и Птолемея в образах фараонов, одетых в традиционные египетские одежды. Великие произведения этой эпохи долго просуществуют в тех традиционных формах, которые создавались еще в эпоху Древнего и Среднего царств. Рядом с ними возникнут новые культурные образования, будут создаваться новые эстетические каноны. Искусство Египта с его целостностью и необычайной силой воздействия не покидает нас даже в современном мире. И несмотря на новейшие строительные технологии, изменившийся взгляд на природу красоты, это полное внутренней силы искусство не может никого оставить равнодушным.

Глава 2
Искусство античной Греции от архаической эпохи до эллинизма

Миф и история древней Греции

История древней Греции, как и Античного мира, берет начало с XII–VIII в.в. до н. э. и заканчивается с эпохой падения Римской империи и ее делением на Западную и Восточную в IV–V в.в. и. э. Греция была мирно колонизована Римом и существовала параллельно, являясь с одной стороны поставщиком культуры и науки, а с другой – номинальным государством в составе Римской империи. В конце концов, территория Греции стала основой территории Восточной Римской империи – Византии (Рис. 2.1).

Местное этническое население полностью заместилось к VII в. до н. э. завоевавшими эти места дорянами. Они то и заложили первые камни в развитие эллинской цивилизации на территории Балканского п-ова.

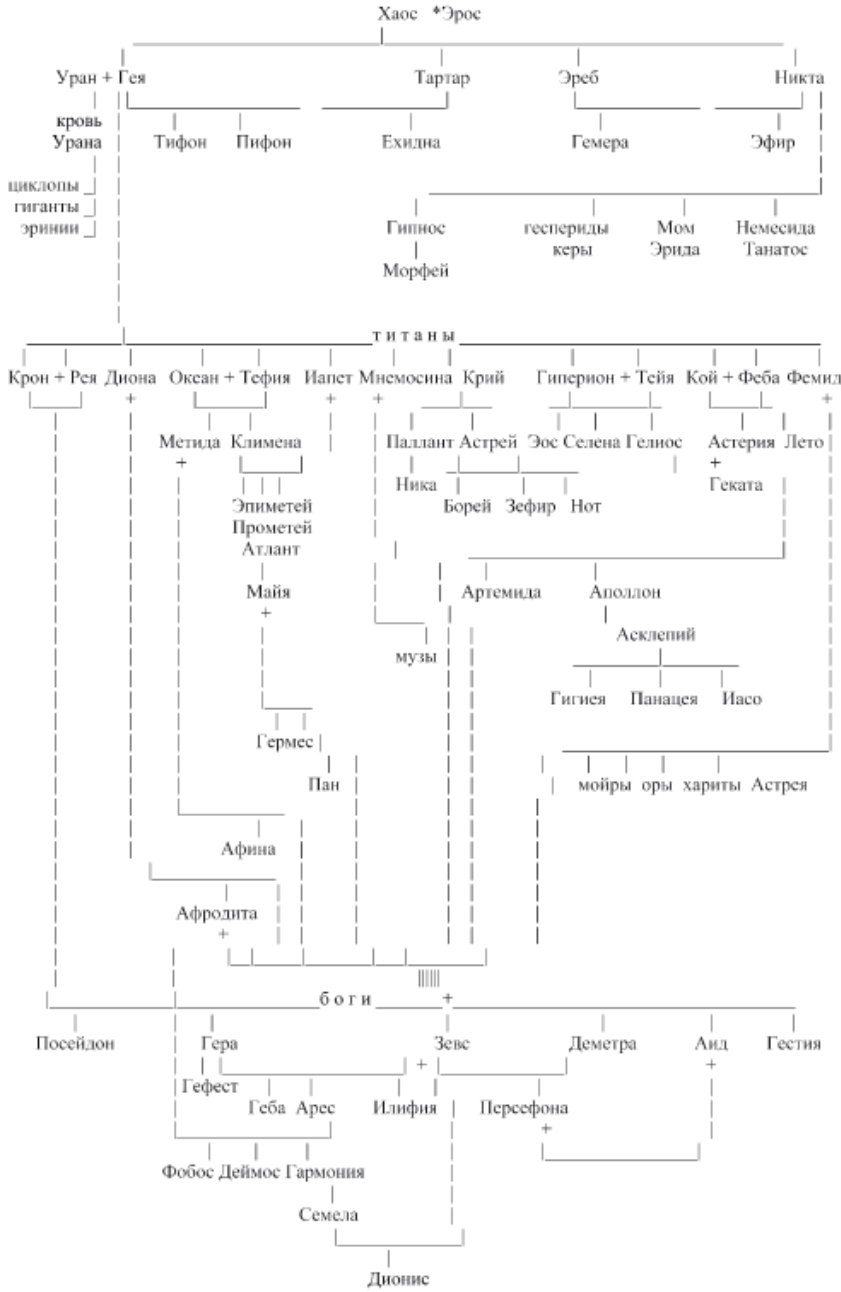
Культура Греции зижделась во многом на языческих религиозных представлениях. Греки любили, почитали и боялись своих богов. Это во многом определяло стиль поведения людей, их стремление к прекрасному и по-своему чистому. Греческие боги наделены человеческими чертами, причем самыми прекрасными – это отражено в многочисленной скульптуре, дошедшей до наших дней. Олимпийский пантеон греческих богов включал 12 персонажей: Зевс, его жена Гера – охранительница законного брака, Афина – богиня мудрости, Посейдон – бог моря, Аполлон (или Феб) – бог света, музыки и прорицаний, Артемида-богиня лунного света и охоты, Деметра-богиня земледелия, Афродита – богиня любви и красоты, Гермес – бог торговли, переносящий мертвые души, Арес – бог войны, Гефест – бог огня и покровитель ремесленников, Гестия – охранительница семейного покоя. (Рис. 2.2–2.14).

Понятие в мифологии полубог – получеловек, т. е., рожденный от богов и земных женщин приближало простого смертного к самой заветной мечте – возможности прикоснуться к божественному началу. Герои становились предметом недосягаемой мечты и гордости народа. Геракл – сын Зевса и Алкмены, Персей – сын Зевса и Данаи, Беллерофонт – сын Посейдона и Эвриномы, Одиссей – сын Лаэрта и Антиклеи и др. (Рис. 2.15, 2.18, Герои. Рис. 2.19. Таблица пантеона греческих богов).

Изучая культуру античной эпохи, невозможно отмахнуться от мифа как от никчемной детской сказки древних народов. Миф отражал всю многогранность жизни людей в ту далекую эпоху, уходящую вглубь тысячелетий. Мифы рассказывали о религиозных воззрениях людей, отражали их суеверия и желания

победить в борьбе с силами природы, которые были для них необъяснимы. Мифы повествуют о том, что люди жили на территории Греции очень давно, многие века. Из мифов мы узнаем, что эллины стремились познавать окружающий их мир, предпринимали очень длительные и дальние путешествия. Всем известно повествование о поисках Золотого руна в далекой Колхиде, т. е. на территории современной Грузии. Мифы о Микенах и Трое дали основания археологам для раскопок, с помощью которых эти города были открыты и превратились для потомков в источник бесконечных знаний о жизни и культуре эллинов.

Однако работа с мифологическим материалом находится еще в самом начале пути. Со временем мифы раскроют пред нами еще много интересного о культуре народа, который создавал человеческим трудом «золотые Микены» и Трою. И когда смотришь на мощные стены Микен, выложенные из квадров огромного размера (рис. 2.20), кажется, что воздвигнуть такие стены могли только колоссальные циклопы, о чем и повествуют нам мифы. Отмахиваясь сегодня от мифов, как древних сказок, мы обрекаем себя на полное непонимание всей эллинской культуры, а значит и невозможности провести анализ развития этой культуры от ее истоков до падения.



2.19 Греческие Титаны, Боги и Герои. Генеалогическое древо.

Помимо религиозных основ и их переложения в мифах, греки не забывали о вполне насущных земных делах: как организовать политическое и социальное устройство государства, как обеспечить его безопасность, как, наконец, создать условия для

сытой и спокойной жизни населения. Греческие города-государства в своей политической и экономической основе являются рабовладельческими демократиями. Изобретению демократических основ существования общества человечество обязано именно грекам. Для решения жизненно важных вопросов население собиралось на специально отведенном месте. Например, в Афинах таким местом был склон холма Пникс. Это место можно увидеть и сегодня (Рис. 2.21). Право голоса имели все свободные горожане. На Пниксе размещалось около 5 тыс. человек (Рис. 2.22). Народное собрание выбирало «совет пятисот» для повседневного управления государством, но каждый мог внести на рассмотрение новый закон, который тщательно обсуждался. Ежегодно одно собрание посвящалось остракизму (от названия палочки для голосования). В этот день любой мог написать имя человека, которого он считал опасным для города-государства. Путем большинства при голосовании выносилось решение.

В человеке больше всего ценились любовь к отечеству и искусство красноречия, чему старались обучить своих детей все обеспеченные граждане. Это умение помогало в продвижении на государственную службу. Непревзойденным оратором считался великий Перикл, вождь афинской демократии. Его политический противник говорил, что если, борясь с Периклом, он положил бы его на обе лопатки, а Перикл стал бы доказывать, что он победил, то все слушатели поверили бы Периклу, несмотря на очевидность положения.

На фоне упорядоченного устройства общества высоко взлетает развитие его культуры и науки. Науку представляли Фалес из Милета – первый математик, геометры Архимед, Пифагор, Эвклид, математик и механик Герои, философ Сократ, астроном, математик и философ Аристотель – воспитатель и учитель Александра Македонского.

Особенно яркие памятники дошли до нас из литературы и театра. Театр играл огромную роль в жизни общества. Поэтому в Греции строилось большое число театров. И очень многие из них дошли до наших дней. Древнегреческий театр возводился с использованием крутого рельефа местности, иначе говоря, в естественной природной чаше. Оставалось организовать правильный уклон и расположить на нем места для зрителей, а внизу построить сценическую площадку – схену. Такая простая и потому прочная конструкция позволила сохраниться греческим театрам повсеместно несмотря на исторические и природные катаклизмы (Рис. 2.23).

Из глубины веков дошли до нас произведения Гомера

(Рис. 2.24). Его «Илиада» и «Одиссея» – блестящие памятники эллинской литературы. Поэт – по-гречески – аэд, т. е. сказитель. Аэды пели свои стихи, играя на струнном инструменте кифаре. Таким представляли себе греки и знаменитого слепого певца Гомера. Гомер– личность почти легендарная. Его произведения дошли до нас скорее всего с дополнениями и изменениями. Однако в целом эти эпические поэмы явно сохранили дух греческого общества, вплетенного в историческую и мифологическую канву.

Так, «Илиада» Гомера посвящена последнему, десятому году осады Трои. Факт исторический. Герои вымышленные или мифологические. Вождь ахейцев Агамемнон отобрал у храбрейшего воина Ахилла его пленницу (Рис. 2.25). Ахилл отказался воевать и обратился за помощью к Зевсу. Зевс помог. Ахейцы терпят бедствие от троянского войска. Ахилл переживает за своих соплеменников и посылает своего друга Патрокла (Рис. 2.26.). Одетый в платье Ахилла, Патрокл помогает войску одолеть троянцев, но гибнет от руки их героя Гектора. Ахилл в отчаянии и винит себя в гибели лучшего друга. Гнев Ахилла обращается на троянцев. Начинается лютая битва, в которой принимают участие разгневанные боги (Рис. 2.27). Троянцы бегут. Между Ахиллом и Гектором завязывается бой. Гектор погибает, и его труп привязывают к колеснице, чтобы протащить по полю. Отец Гектора, троянский царь Приам умоляет Ахилла отдать тело сына для достойного погребения (Рис. 2.28). Горе объединяет врагов: отец скорбит о сыне, Ахилл – о друге. Гнев Ахилла утихает и троянцы с достоинством хоронят своего героя.

2.26 Ахилл, умело перевязывающий рану своего любимого друга Патрокла.

В «Одиссее» Гомера события разворачиваются на десятом, последнем году странствий Одиссея, который возвращается на родину после победы над Троей. Он царь острова Итака. На его возвращение уже никто не надеется, и к жене Одиссея Пенелопе сватаются женихи, чтобы занять трон Одиссея. На плоту Одиссей плывет к родным берегам, но море выбрасывает его на землю феакийцев. Здесь он рассказывает о своих злоключениях, об одноглазом Циклопе, о волшебнице Цирцее, превращающей людей в свиней, о коварных сиренах и о грозной буре, погубившей его спутников. Феакийцы сочувствуют ему и отправляют на Итаку, где в самом разгаре спор за руку его жены (Рис. 2.29.) Одиссей выигрывает последнее состязание, которое Пенелопа предложила претендентам. Она вынесла им лук Одиссея. Никто не смог натянуть тетиву, и только Одиссей в одежде нищего смог справиться со своим луком. Одиссей расправляется со всеми недругами. И поэма заканчивается счастьем воссоединения семейной пары.

Обе поэмы объединяет описание глубоких человеческих переживаний. Строки наполнены живыми характеристиками героев, описанием жизни простых людей и деяний богов, без которых грек не мыслил своего существования. Описание дворцов и садов, людей и животных, битв и кровопролития передает для современников и для нас мир античной Греции во всей его полноте.

«Илиада». Песнь первая.

«Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына,
Грозный, который ахеянам тысячи бедствий соделал:
Многие души могучие славных героев низринул
В мрачный Аид и самих распростер их в корысть плотоядным
Птицам окрестным и псам (совершилася Зевсова воля), —
С оного дня, как, воздвигшие спор, воспылали враждою
Пастырь народов Атрид и герой Ахиллес благородный…»

(перевод с древнегреческого Н. Гнедича.)

Так начинается бессмертное произведение Гомера. И с первых строк от него веет сказочным духом этой красивой эпохи, мировосприятием эллинов через их богов и героев, их

философией, их любовью к своим героям. И только впитав дух и суть этих замечательных произведений, можно понять глубинные предпосылки формирования отличительных стилистических черт искусства эпохи античной Греции.

Экономической основой греческого общества были с одной стороны – рабский труд, с другой – активная торговля, крестьянское ведение хозяйства на земле и развитое ремесло. Земля принадлежала не царю или фараону, а народу – демос по – гречески.

В своем историческом развитии Греция прошла три основных периода:

Архаический – VII-нач. V в до и. э.

Классический – 480 г. до конца IV в. до н. э. (480–400 гг. – расцвет)

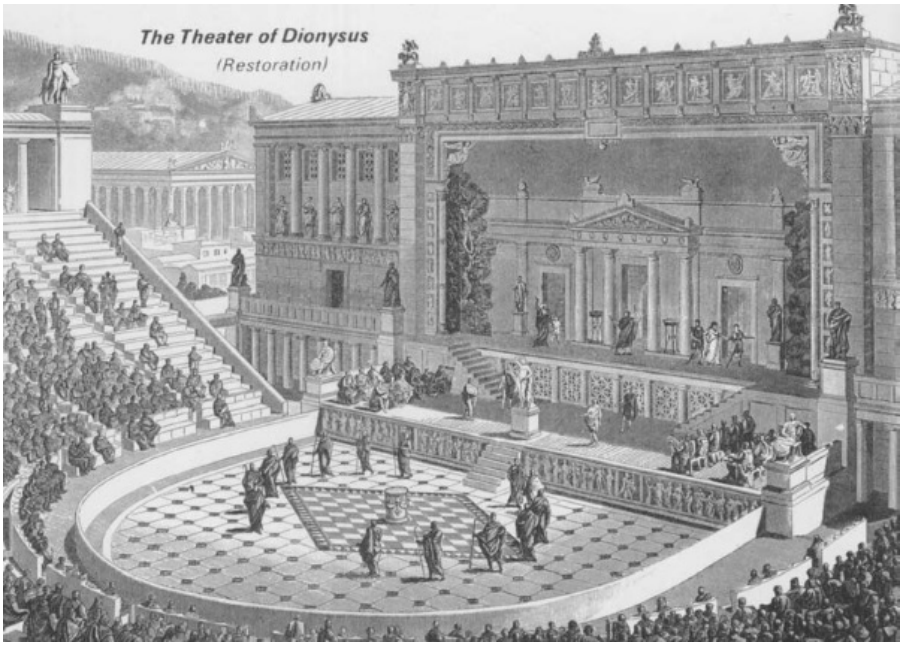
Эллинистический – 320 г. до и. э.-1 в. и. э.

Архаический период и дорический стиль

Архаический период – это период становления государственности, начало развития науки, техники и культуры. Огромная роль в развитии общества, как уже отмечалось, принадлежит театру. Театр считался делом государственной важности. Ему придавалось большое значение в сфере воспитания духовности людей. Театр Диониса в Афинах вмещал 17 тыс. зрителей. Без театра не было ни одного греческого города. Театральные состязания длились по несколько дней, ежедневно ставилось 4–5 пьес. На это время деловая жизнь в городе замирала. Чтобы неимущие граждане могли посещать театр, в Афинах раздавались так называемые зрелищные деньги из государственных средств. Расходы на постановку спектакля возлагались на обеспеченного гражданина, и это было очень почетно.

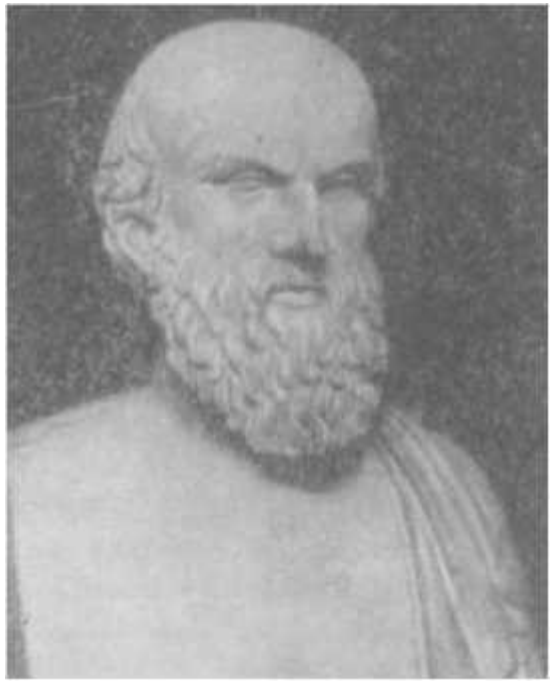
Театр начался с праздника бога Диониса, или Вакха (Рис. 2.30). На празднике пел хор под аккомпанемент лир и флейт. Процессию с венками и гроздьями винограда сопровождали люди, одетые в шкуры козлов с подвязанными копытами, хвостами и рогами (Рис. 2.31). Они изображали спутников Диониса – козлоногих сатиров. Запевала представал в образе Диониса и разыгрывались сцены его жизни, страданий, смерти и воскрешения. С течением времени уличное действо превратилось в спектакль с участием хора и актеров, и этот спектакль стал называться трагедией-«песней козлов». После жертвоприношения и спектакля серьезная часть заканчивалась и начинался пир. С шумом, веселыми песнями и шутками экспромтом молодежь ходила по округе. Отсюда произошла комедия-«песнь гуляк».

Сам театр, как уже отмечалось, располагался на склонах холма (Рис. 2.32, Рис. 2.33). На круглой сцене – схене происходило действие. Актерами были только мужчины. Актер выступал в маске и на деревянных скамеечках, которые привязывались к каждой ноге и назывались «котурны». Маски позволяли прочитать соответствующий образ с самых верхних рядов и служили также усилителями звука, акустика была превосходной. А котурны способствовали тому, чтобы у зрителей, сидящих в верхней части театра не складывалось искаженного восприятия актера, т. к. сверху актер виден не фронтально, как с нижних рядов, а больше в проекции сверху. (Рис. 2.34).



2.33 Театр Диониса. Реконструкция.

Поскольку архаическая эпоха – это эпоха дорян, то театр этого времени необходимо рассматривать как отражение культуры именно этого народа. И нужно отметить, что уже в литературе и театре наличествуют признаки стиля, рожденного этим народом. Стиль эпохи отмечен спокойствием, взвешенностью наряду с внутренней страстностью.



2.35 Скульптурный портрет Эсхила.

Замечательным представителем плеяды драматургов архаической эпохи был Эсхил (Рис. 2.35). Эсхил жил в эпоху греко-персидских войн, т. е. в VI–V в. до н. э. Сам участвовал в знаменитых сражениях при Марафоне и Саламине. Он написал 90 трагедий, сохранилось 7. Его трагедия «Прикованный Прометей» и трилогия «Орестея» не сошли со сцены и сегодня. Образ Прометея, защитника и спасителя человечества, давшего ему огонь, который он похитил у Зевса, научившего людей строить корабли и жилища, приручать животных, распознавать лекарственные растения, преподавшего науку чисел и грамоту, – ярчайший и сильнейший образ. Зевс наказал за это Прометея и приковал его к скале. Орел же должен был выклевывать ему печень.

Знай хорошо, что я б не променял
Своих скорбей на рабское служенье,
Мне лучше быть прикованным к скале,
Чем верным быть прислужником Зевеса.

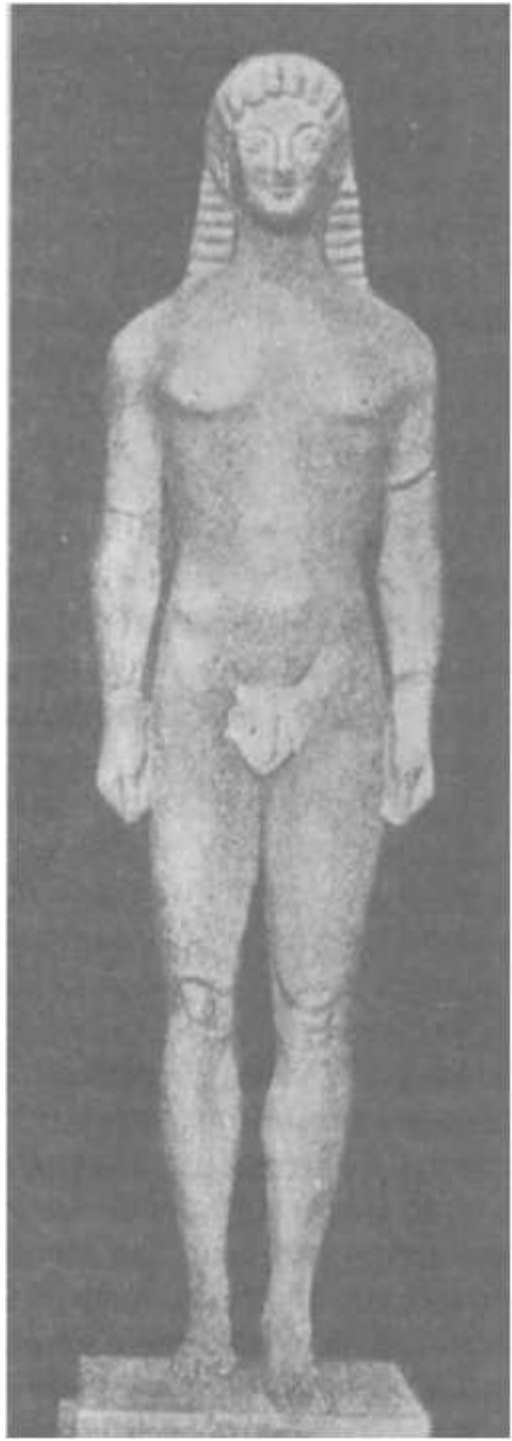
«Прометей» Эсхил

В этих замечательных словах кроется философия общества,

общества гордых дорян, представленного в эту эпоху городом-государством Спартой с ее могучими и стойкими жителями – спартанцами (Рис. 2.36. Руины Спарты).

Можно представить себе, какое впечатление производили столь сильные произведения, да еще и поставленные в театре, на зрителей. Трагедия с ее глубокими чувствами и яркими героями с цельными и сильными характерами, с четкой и последовательной линией развития сюжета отличает литературные произведения этой эпохи.

Разрушение дорянами этнической культуры Греции в начале периода их экспансии приводит к художественному оскудению. Разрушение предшествующей Эгейской крито-микенской культуры, которая была связующим переходным звеном от египетской культуры к античной, привело к возникновению новых художественных традиций. Новый стиль, который последовал за крито-микенской культурой с полным основанием можно назвать дорическим. Дорический стиль, как и любой другой, объединил все искусства. Его черты прослеживаются, как мы наблюдали, уже в литературе и театральном искусстве и раскрываются с особенной ясностью в искусстве росписи ваз, в скульптуре и в архитектуре. К концу архаического периода складывается стройная система художественной культуры Греции.



2.37. Аполлон Тенейский

Архаическое искусство VI–VII веков создает, наконец, новый

совершенный стиль. Этот стиль очень быстро охватывает весь круг античной культуры.

Если обратиться к скульптуре, то в ней проявляются черты более глубинной проработки фигуры человека.

Фигура еще достаточно статична, но первые признаки движения прочитываются. Руки уже отделены от туловища и находятся в легком движении, сопровождая движение ног. Анатомические знания помогают скульптору изобразить черты лица и мускулатуру тела (Рис. 2.37).

Дорический стиль отличает конструктивная логика, органичная взаимосвязь живописи и предмета, которому она предназначалась, и наконец, тектоника каждого элемента в отдельности и всего произведения в целом.

2.38 Чернофигурная гидрия

Эти отличительные черты стиля, ясно, прослеживаются в чернофигурных вазах, как в росписи, так и в самой их форме.

Особенно логичен и благороден образец этого стиля – гидрия – сосуд для воды. (Рис. 2.38) Сосуд можно было переносить за две боковые ручки, а третьей ручкой пользовались, когда выливали из гидры воду. Наличие различных ручек говорит и о разном их функциональном назначении. Гидрия имеет прочное и устойчивое основание круглой формы, которое подчеркнуто венком черных линий. Ножка выполняет свою функцию и

предназначена для обеспечения устойчивого положения сосуда. Само вместилище для воды строго разделено с ножкой лучистым венцом. Форма вместилища резко расширяется кверху и границей между ним и ножкой служит расположенный внизу фриз с охотничьими сценами. Выше – основная роспись стенок с изображением Геркулеса, удушающего египетского царя Бусириса, и группы спешащих на выручку к царю негров. Группа негров и Геркулеса с царем разделены средней ручкой и тяготеют к двум боковым. Таким образом, роспись подчеркивает тектонику сосуда. Этой же цели служат и места крепления ручек к телу гидрии, обозначенные лучами, усиливающими ощущение их прочного прикрепления к стенке сосуда. Лента меандра по краю горлышка, круто и энергично поднимающегося от тела гидрии вверх, отмечает его завершение. Очевидно, что живопись находится в полной гармонии с формой сосуда, подчеркивая его структуру и назначение всех его частей. Живопись имеет плоскостной характер и служит только украшением без всякого намека на разрушение плоскости. Живопись напротив подчеркивает предназначение плоскости, ограничивающей внутреннее пространство сосуда как вместилища для воды.

В чернофигурном стиле орнамент и фигуры нарисованы на глиняном фоне немногими цветами с преобладанием черного. Рисунок подчинен поверхности сосуда. В последовавшем краснофигурном стиле, который возникает к концу VI, столетия наблюдаются изменения, которые скорее свойственны классическому периоду, где мы их и рассмотрим.

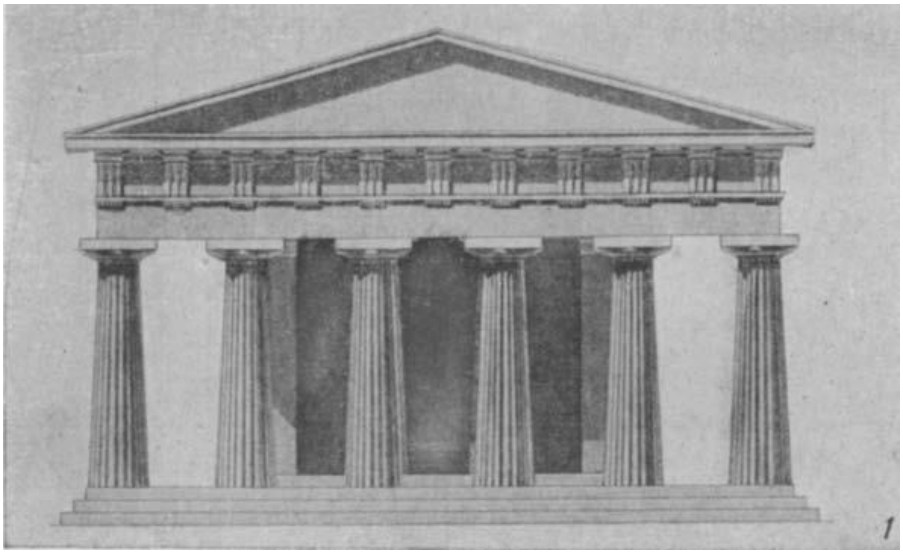
И, наконец, дорический стиль в архитектуре. Приступая к рассмотрению особенностей стиля в архитектуре, сначала нужно ввести понятие ордера и ордерной системы. Ордер – это художественная трактовка стоечно-балочной системы, иначе говоря, основной конструктивной системы зданий той эпохи, которая просуществовала очень продолжительное время в архитектуре, являясь основной конструкцией всех зданий и сооружений. Наряду с новыми конструктивными системами мы пользуемся стоечно-балочной системой и по сей день, когда применяем в качестве несущих элементов здания стойку и балку. Однако древним недостаточно было видеть только конструктивную сущность, они хотели придать конструкции красоту. Поэтому ордер появился еще в Египте. При строительстве храмов египтяне применяли свой достаточно тяжеловесный ордер. Однако египетский ордер не лишен выразительности и тектонической логики. Ордер включает в себя опору – колонну с ее основанием или базой, если таковое имеется, как, например, в ионическом или коринфском ордере, и

капителью. Капитель завершает колонну сверху в месте операния на нее несущей балки– архитрава. Ордер венчается в верхней части антаблементом, в который в свою очередь входят архитрав, фриз, карниз (Рис. 2.39).

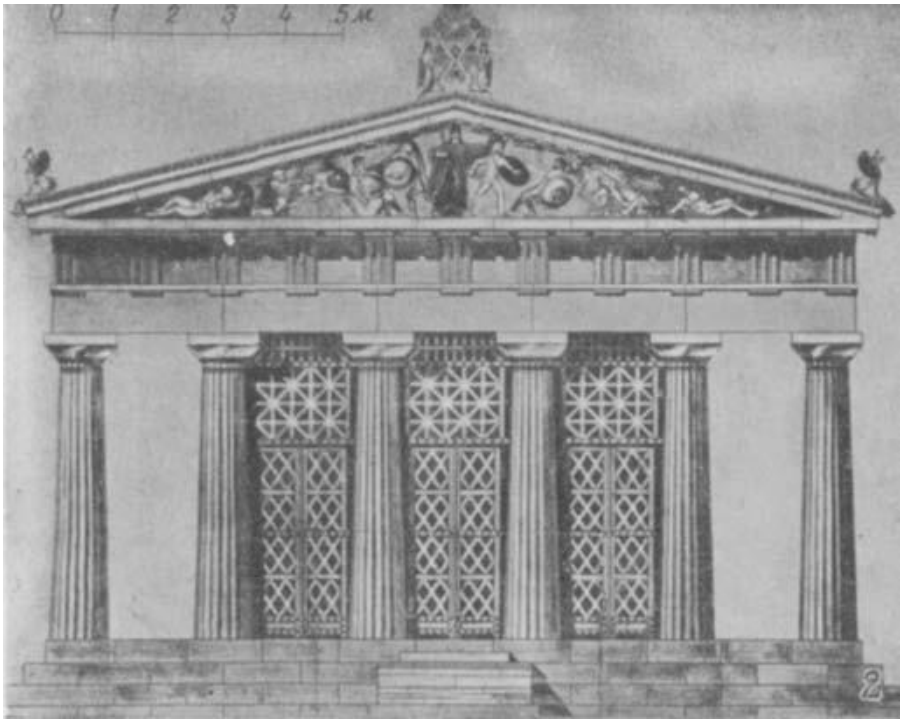
2.40 Посейдония (Пестум). Храм Посейдона (ок.450 г. до н. э. Общий вид с северо-востока)

Ордер является конструктивной и художественной основой всего храмового строительства античной Греции. И когда мы вглядываемся в дорический храм архаической эпохи, мы видим, прежде всего, его целостность, соподчиненность его частей, прочность и величественность. Для примера рассмотрим храм Посейдона в Пестуме. Посейдония – это небольшая греческая колония на территории Италии, которая просуществовала сравнительно недолго. Храм Посейдона – одно из самых значимых и ярких сооружений архаической эпохи. Храм сохранился не очень хорошо (Рис. 2.40). Однако исследователи архитектуры провели его реконструкцию (Рис. 2.41). Одновременно с исследованием храма Посейдона была проведена реконструкция храма Афайи на острове Эгина. Рассмотрим реконструкцию Фуртвенглера (Рис. 2.42). Ему удалось тонко восстановить особенности стиля архаической дорики. На основе этой реконструкции легче провести анализ дорического стиля в архитектуре. Здание отличается ясностью в общем членении фасада на несущую конструкцию, т. е. ряд колонн, и на фронтон, который на них опирается. Все шесть колонн прорезаны канелюрами, желобками сверху донизу. Канелюры создают

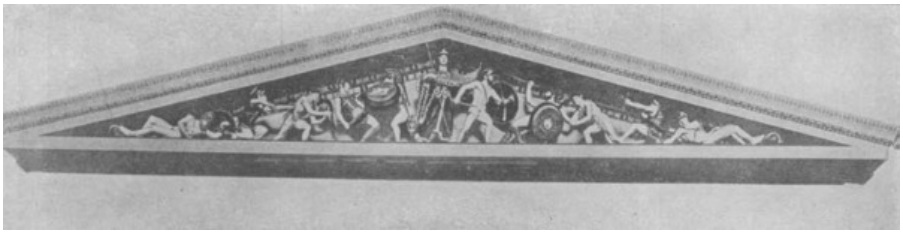
ощущение движения вверх, к главному месту передачи тяжести, которое отмечено капителями. Капители через абаки, плиты в верхней части капители, воспринимают и передают нагрузку от архитравных балок на стволы колонн. Три маленькие бороздки перехватывают сужающийся кверху ствол колонны перед самой капителью. Колонны как будто собирают все силы перед самым важным моментом – воспринять на себя всю тяжесть крыши. Капитель имеет слегка прогнутую образующую эхина (чаша капители), как будто пружинящего под навалившейся тяжестью. Однако колонна остается стоять непоколебимо. На мощную архитравную балку укладывались поперечные более легкие балки, и сначала между их торцами оставалось ничем не заполненное расстояние. Позже, как мы видим в храме Посейдона, расстояния между поперечными балками закрывают плоскими квадратными вставками, называемыми метопами. Чаще метопы украшались барельефами. Торцы поперечных балок получили расчлененность тремя бороздками, возможно по числу составных частей балок, и украсились капельками, переработанными в пластические каменные элементы, бывшие ранее верхами деревянных клиньев. Эти торцы назвали триглифами. Фриз получил сильно расчлененную поверхность, которая позволяет перейти от гладкой тяжеловесной «работающей» архитравной балки к украшенному барельфами фронтону. Фронтон – главная венчающая часть здания. Барельеф восточного фронтона подчинен энергичному решению архитектурной формы, в результате чего налицо синтез архитектуры и скульптуры, их слияние в единое целое по замыслу автора. Крайние колонны поставлены под самыми концами фронтона, а каждая из оставшихся приходится под фигурами поверженных воинов. В центре размещена фигура Афины Паллады (Рис. 2.43). Она главенствует в композиции и удерживает ее как единое целое. Мы не знаем, как окрашивали эллины свои храмы. Сегодня мы видим памятники этой эпохи в благородной белизне мрамора, из которого построено большинство из них. Возможно, такое восприятие памятника позволяет легче оценить его достоинства, почувствовать гармонию этой архитектуры в ее естественной тяжеловесности, непоколебимости, строгости и в то же время необыкновенной изысканности форм. Однако эллины окрашивали свои храмы. И делали это очень тонко, подчеркивая благородные формы сооружения. Сегодня мы можем это увидеть только в реконструкциях, которые сделаны после длительных исследований (Рис. 2.44).



2.41 Посейдония. Храм Посейдона. Торцовый фасад. Реконструкция Делагардета



2.42 О. Эгина. Храм Афины Афайи. Восточный фасад. Реконструкция Фуртвенглера



2.43 О. Эгина. Храм Афины Афайи. Восточный фасад. Фронтон (реконструкция)

Итак, дорический стиль отмечен целостностью и спокойствием, конструктивной логикой и последовательностью, внутренним драматизмом и наряду с этим непоколебимостью в решениях, стойкостью и героизмом в жизни и невероятным чувством достоинства во всем.

Классический период и ионический стиль

Классический период – период расцвета культуры греческого общества. Заканчиваются греко-персидские войны. Во главе с Периклом Афины достигают наивысшего расцвета на основе развитой демократии. Небывалый подъем в культурной жизни отмечается именно в этот период. Строится новый Акрополь, который включает целый комплекс храмов. Главным храмом является Парфенон, посвященный Афине-деве (Афине Парфенос). Пропилеи, – входной храм с храмом бескрылой Нике-богине Победы. Эрехтейон – храм в честь героя Афин Эрехтея (Рис. 2.45). Работают блестящие скульпторы Мирон, Фидий, Поликлет.

2.45 Акрополь города Афины. Реконструкция:!.Пропилеи, 2. Храм Ники, 3. Статуя Агриппы, 4. Храм Вравроне Артемис, 5. Хранилище бронзы, 6. Бронзовая статуя Афины, 7. Аррифорио, 8. Храм Парфенон, 9. Храм Эрехтейон, 10. Храм Рима и Августа

Для театра пишет свои трагедии Софокл. Он написал их 123, сохранилось 7. Сюжеты Софокл черпает из мифов, но действующих лиц наделяет общечеловеческими чертами. Кто не знает знаменитых трагедий «Антигона», «Электра» или «Царь Эдип»?! Чувства и переживания царя Эдипа, любимого народом, не могут не вызвать сочувствия к себе несмотря на его преступления, хотя бы и по незнанию. Эдип случайно убил своего

отца и женился на своей матери. Не в силах пережить это, царь ослепляет себя.

Из «Антигоны» Софокла до сих пор с невероятной силой и значимостью звучат слова: «Много в природе дивных сил, но сильнее человека нет».

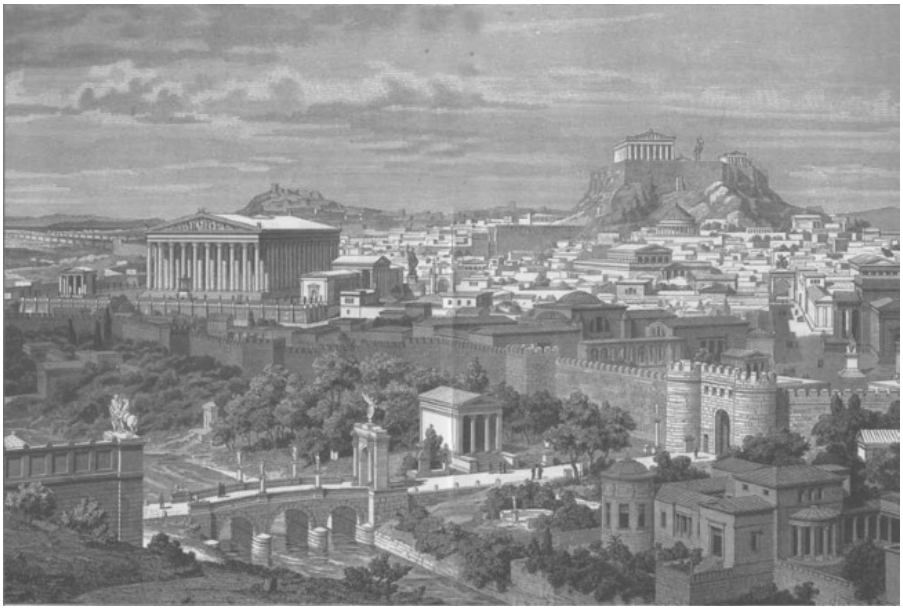
Еврипид пишет одновременно с Софоклом. От него дошло 17 трагедий, в том числе «Медея», «Елена», «Ифигения в Авлиде». Знаменитая греческая волшебница Медея вошла в историю в связи с преступлением, которое она совершила, убив своих детей, рожденных от Язона, которого она любила и помогала ему в путешествии аргонавтов за золотым руном. А тот решил жениться на другой. Трагедия любви и невероятной жертвы, которую приносит мать во имя любви, содрогнет любое сердце.

Трагедии этого периода доводят до зрителя сознание значения человека в окружающем мире, полноты и глубины человеческих чувств, сохраняя и подчеркивая гармоничность природы человека и призывая людей к человеческому подвигу во имя любви. В сюжетах место героики мифа занимает драма человеческих отношений.

2.46 Краснофигурная амфора

В прикладном искусстве, скульптуре и архитектуре тоже происходят изменения. Еще в конце VI века, предвосхищая смену

архитектурных стилей, в вазовом искусстве появляется краснофигурный стиль в росписи, в котором глиняный фон покрывается черным лаком и для фигур оставляется место (Рис. 2.46). Внутренний рисунок фигур передается черными линиями. Более выразительный рисунок явился шагом вперед. Тонкое изображение с помощью черных линий, положенных на красный глиняный фон дает возможность воспринять рисунок в некоторой объемности и все изображение становится более реальным. Темами для рисунков на вазах служит буквально все. В первую очередь сцены из мифов с их персонажами, пиры и празднества, сцены любви и даже обыденная жизнь человека. Все это говорит о том, что жизнь эллина классического периода была вполне гармоничной. На рис. 2.46 изображена краснофигурная ваза с фигурой Артемиды на стенке сосуда. Артемида предстает на стенке вазы одна и очевидно, что ее изображение никак не связано с формой сосуда. Однако это оказалось возможным только потому, что сама форма вазы больше не имеет той функциональной логики, которой обладала чернофигурная гидрия. Теперь в форме сосуда отсутствует целесообразность его расчленения, зато появляется явная свобода для украшения. Форма сосуда меняется. Он становится стройнее и изящнее. Ножка становится меньше и сосуд на ней менее устойчив. Зато форма сосуда подчеркивается образующей линией, не резко расширяющейся, как в чернофигурной гидрин, а быстро восходящей кверху и мягко перетекающей в изогнутую, высокую и более тонкую шейку. Ручки подчеркивают общую форму сосуда, продолжая его образующую. Амфора разительно отличается от своих предшественниц своей изумительной утонченностью. Однако очевидно и то, что логика и целесообразность уступают место эстетической выразительности. Отметим этот вывод. Он вполне применим ко всему классическому искусству Греции.



2.48 Вид Афин с востока во времена правления Андриана. Реконструкция

Правление дорян – спартанцев сменяется на территории Греции доминированием Афин, ионян. Если говорить об этих разных народах, можно сказать, что они не только не похожи, но скорее противоположны друг другу. В аристократической Спарте преобладает жесткая дисциплина в укладе жизни. В Афинах демократические принципы склоняют к свободолюбию. Спарта построена без стен. Только героизм и самоотречение граждан служат защитой этому городу. Афины во времена Перикла обнесены стеной и имеют гордо вознесшийся над окрестностями Акрополь, превращенный в крепость. (Рис. 2.47., Рис. 2.48). Положение женщин тоже различно. Спартанка уважаема и имеет право голоса. Она физически развита, занимается гимнастическими упражнениями. Нравственность граждан настолько высока, что женщины появляются в коротких не сковывающих движение одеждах (Рис. 2.49). Афинянка замкнута в узком семейном кругу. Ее одежды массивны и драпируют все тело. (Рис. 2.50). В Спарте женщина была уравнена в правах с мужчинами, могла получить образование, и это послужило причиной отсутствия гетер. В Афинах именно гетеры были наиболее образованными женщинами, и их присутствие в обществе повсеместно поощрялось.

2.49 Амазонка в коротком подпоясонном хитоне. Бронзовая статуя работы Поликлета. (ок. 470 г. до н. э.)

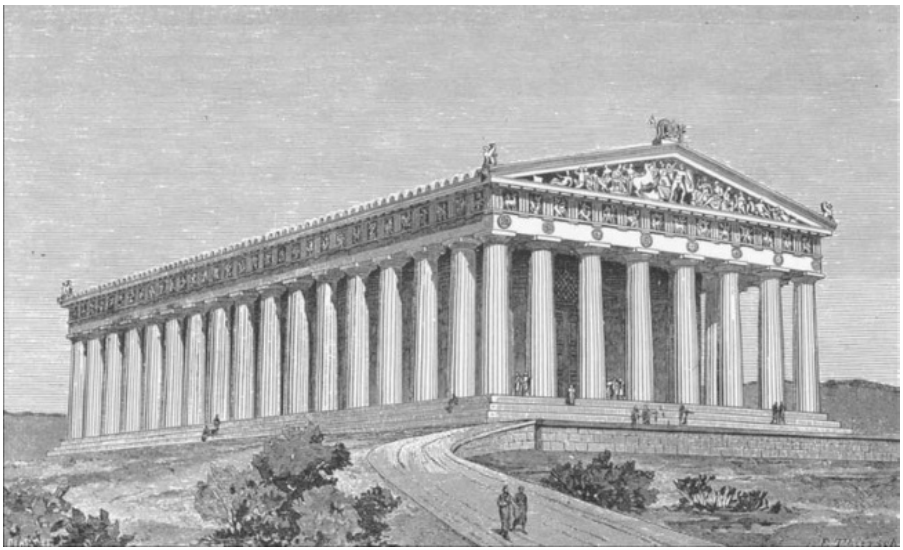
2.50 Молодая женщина в хитоне и пелосе с Эротом – богом любви. Терракотовые статуэтки из Танагры. (IV в до н. э.)

Все меняется в жизни общества. На ристалищах большим вниманием наделены не те соревнования, в которых преобладала спартанская сила и мощь, а те, где необходима была большая ловкость и подвижность. Любовью публики начинают пользоваться конные соревнования в беге на колесницах и скачки. Меняется и стиль одежды. Полотняные ткани замещаются мягкой шерстью и подвижными шелками. В лирике раньше первенствовало слово, а музыка только сопровождала поэтический рассказ. Теперь музыка выходит на первый план.

Итак, дорический стиль, который олицетворялся правлением спартанцев, сменяется ионическим. Дорическая эпоха отмечена собранностью, спокойствием, тяжеловесностью и необыкновенной значимостью храмов и скульптуры. Созданные почти в одно время храм Посейдона в Пестуме и скульптура Аполлона Тенейского – яркие примеры этого стиля. Оба одинаково спокойны и величественны. Однако время меняется. На смену греко-персидским войнам приходит долгожданный мир с эпохой демократического правления Перикла. Время без войн,

относительно спокойное, потребовало изменений дорического стиля в сторону раскрепощенности и большей свободы всех изобразительных форм, большей легкости и изящества. И также как в краснофигурной вазе, в архитектуре и скульптуре происходят существенные изменения. Дорический стиль и здесь сменяется ионическим.

Таким образом, можно сказать, если дорический стиль, энергичный, как трагедии Эсхила, был созданием героической эпохи греческого народа времен персидских войн, то ионический стиль, обладавший красноречием Эврипида, был порождением исполненной благородства культуры Перикла. Так отмечает немецкий исследователь Кон-Виннер.



2.52 Парфенон. Реконструкция

Построенный между 447 и 432 годами Иктином и Каликратом Парфенон получил дорический ордер скорее по сложившейся традиции (Рис. 2.51., Рис. 2.52). Однако уже в Парфеноне дорический стиль несет в себе элементы нового надвигающегося ионического стиля. Если общее построение ордерных систем Парфенона следует общим правилам дорического стиля: большой целостности композиционного решения, явно выраженной тектонике, соотношению размеров колонн и фронтона, в которых чувствуется конструктивная роль каждого, то в пропорциях самих колонн, их энтазисе (криволинейности образующей), применении разного интерколумния (расстояния между колоннами) грядет новое видение архитектурных форм.

2.53 Реконструкция западного фронтона Парфенона. Спор Афины с Посейдоном за власть над Афинами

Весь образ Парфенона подчинен единственной идее – устремленности вверх. Колонны легко несут фронтон. Сокращение крайнего интерколумния служит той же цели создания стройного образа белоснежного сооружения, проецирующегося на очень синее греческое небо. Парфенон парит над окрестностями. Колонны портика приподнимают фронтон ввысь, а не пружинят под его тяжестью. Скульптурная группа западного фронтона также освобождена от дорической скованности, строгости и подчиненности архитектуре, как это наблюдалось в храме Посейдона в Пестуме. Герой уже не главенствует в центре композиции. На этом фронтоне изображен спор Афины с Посейдоном за обладание Аттикой (Рис. 2.53). Герои объединены как бы в две стоящие друг против друга группы. Фигуры расположены в свободном движении и занимают всю плоскость фронтона. Пластика получила полную свободу пространства.

Время требовало нового стиля, который должен был обладать большей декоративностью, легкостью, подвижностью. Таким стал ионический стиль, который пришел в Грецию с берегов Средиземного моря и был тонко переработан. Около 430 г. во время правления Перикла ионический стиль прочно утверждается в Греции.

Около 450-ых годов до н. э. среди мастеров – скульпторов выделяется Мирон. Его дискобол изображен в самый последний миг перед броском. (Рис. 2.54). Мастер часто наблюдал это в палестре. Тончайшее знание человеческой анатомии дали возможность скульптору уловить мимолетные движения человеческого тела, передать напряжение всех мышц перед решительным броском. Фидий (490–430 г.г. до н э.) выполняет надзор за проведением строительных работ в Акрополе и создает

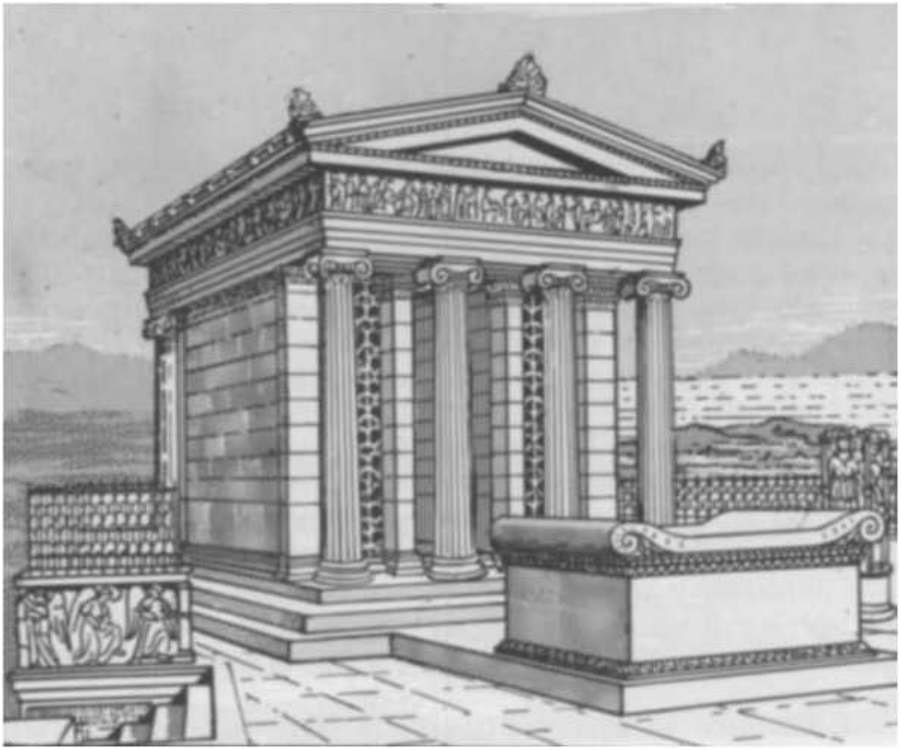
статую Афины. Образ Афины доминирует в его творчестве, он создаст много произведений, посвященных этой богине. По его наброскам и зачастую непосредственно его руками были выполнены 92 метопы Парфенона, а также 159-метровый фриз с Панафинейскими шествиями, все скульптуры для фронтонов (Рис. 2.55) и, наконец, статуя Афины Парфенос (Афины-Девы), покрытая золотом и слоновой костью, высотой 12 метров, помещенная внутри Парфенона (Рис. 2.56). Работы Поликлета, создававшего свои скульптуры между 480 и 420 годами, отличает стремление к познанию всех тонкостей красоты человеческого тела (Рис. 2.57). Все мастера добились полной трехмерности изображения движения в своих скульптурах, раскрепощенности поз, пластической свободы. Как значительно отличаются эти скульптуры от Аполлона Тенейского с его только зарождающимся движением.

2.55 Реконструкция восточного фронтона Парфенона. Рождение Афины.

В архитектуре благородным представителем ионического стиля стал небольшой храм в Акрополе, посвященный бескрылой Нике (Рис. 2.58). Легенда создания этого храма со скульптурой бескрылой Ники, помещавшейся внутри, гласит, что победа грекам в греко-персидских войнах досталась очень тяжело и с большими потерями для народа. Тогда и решено было построить храм, посвященный богине Нике – богине Победы. Но чтобы победа никогда не оставляла Афины, скульптурное изображение Ники лишили крыльев.

Ионический стиль выработал свои законы построения ордерных систем. Одним из них было отсутствие фронтонов в большинстве храмов этого времени. Храм Ники еще имеет фронтон, но он чрезвычайно легкий и неглубокий (Рис. 2.59). Совершенно пропадает ощущение нагруженности в работе

колонны. Она несет фронтон легко и непринужденно. Ионический стиль вводит в ордер базу для колонны. База с одной стороны декорирует ствол колонны, а с другой смягчает переход к стилобату. Пропорции колонны позволяют воспринимать портик в целом и каждую колонну в отдельности очень стройными, стремящимися вверх. Этому же впечатлению способствует канелирование ствола колонны (разрезка по вертикали поверхности ствола колонны бороздками полукруглой формы). Дорический ордер имел 16–20 канелюр, а ионический имеет 24 канелюры. В результате колонна воспринимается более стройной и легкой, чему способствует игра света и тени на ее поверхности. Валюты капители как бы повернуты вниз и заворачиваются к стволу колонны, говоря тем самым, что суть их больше декоративная, чем восприятие нагрузки. Ступенчатый архитрав и фриз храма протяженные, не имеющие на глаз никаких препятствий к развитию, также производят легкое декоративное впечатление. Наше исследование можно завершить следующим выводом: различие между двумя основополагающими стилями Античной Греции, дорическим и ионическим, также фундаментально, как различие между энергичной силой и утонченностью, уверенным в своих силах спокойствием и легким, едва заметным, движением. Однако ионический стиль уступает дорическому в тектонической логике. И если в дорическом стиле отчетливо читается конструктивная целесообразность и энергичная расчлененность элементов, то в ионическом превалирует поиск мягкости в переходах и изящной декоративности.



2.59 Храм Ники – Бескрылой Победы. Реконструкция.

Этим путем мы получаем объяснение самого загадочного создания греческой архитектуры – портика кариатид Эрехтейона в Афинах (Рис. 2.60, Рис. 2.61). Спокойствие, с которым девушки несут тяжесть, заставляет нас поверить, что груз легок, потому что девушки несут без усилия, точно также и ионическая колонна несет без усилия. При попытке сделать колонну более изящной ее заменили самым подвижным элементом – человеческим телом. Ничем нельзя лучше охарактеризовать тенденцию ионического стиля.

Период эллинизма

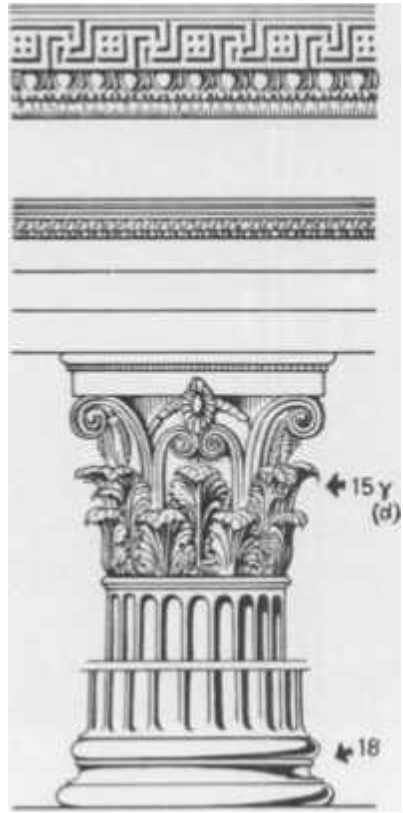
Этот завершающий период античного мира начинается с эпохи Александра Македонского и его завоеваний Малой Азии вплоть до Афганистана. Начало этого периода датируется 320 годом до и. э (Рис. 2.62). Однако завоевания Македонского начинаются уже в 330-х годах до и. э. Македонский покоряет Анатолию и продвигается вглубь Малоазийского полуострова. Эпоха эллинизма наступает с объединения царем Филиппом 2 – отцом Александра разрозненных городов-государств Афин, Спарты и Фив. После смерти Македонского в Афганистане, уже на обратном пути из Индии, его империя начинает распадаться и снова образовываются новые государства и города-государства, многие под правлением его соратников. Птолемей основал государство с центром в Египте, Селевк с центром в Сирии. Появилось очень сильное государство Пергам.

Ко времени упадка, когда Эллада покорилась варварским войскам Александра Македонского, относится расцвет коринфского стиля. В Греции сохранилось мало памятников этого периода. Одним из них является памятник Лисикрата в Афинах (Рис. 2.63). Лисикрат победил со своим хором мальчиков на состязаниях в 335 г. дон. э.и полученный приз посвятил божеству. Этот небольшой памятник как нельзя лучше иллюстрирует стилистические особенности эпохи. И главным в этом смысле явилось отсутствие конструктивности мышления. В здании отсутствует тектоническое чувство. Оно расчитано только на общее впечатление. Колонна ничего не несет и превращена в слабо выступающую пилястру. В таком ордерном строе должна была появиться капитель целиком декоративного характера. Такая коринфская капитель с пышностью, свойственной стилю, с наличием растительных мотивов – листом аканфа и валют, взятых из предшествующего ионического ордера, является только переходным звеном от колонны к венчающему всю композицию треножнику.

Колонна коринфского ордера уже не является конструктивно работающим элементом. В ней превалирует декоративное начало. База усложненно профилирована, канелюр больше и они размещены более тесно. Валюты капители, которых уже четыре, лишают капитель конкретной направленности и скорее разрывают ее. Листья аканфа скрывают определенность формы. Коринфский антаблемент профилирован более изощренно и богато.

Коринфский ордер ложится в основу архитектурных

памятников эллинистической эпохи (Рис. 2.64)



2.64а Коринфский ордер
Рис. 2.646 см. на цветной вклейке

Период эллинизма характеризуется экспансией греческой культуры в Малую Азию и Египет. Центром науки и культуры становится Александрия. Здесь создается первая большая публичная библиотека, которой могли пользоваться все желающие. Поскольку греческий язык и письменность являлись доминирующими в Средиземноморье, то библиотека содержала множество трудов по истории, философии, географии, государственному устройству, трактаты по науке и искусству, литературные произведения драматургов и поэтов Греции. Библиотека содержала в начале I в до и. э. до 700 тыс. свитков, т. е. около 300 тыс. современных томов. Библиотека в своем первозданном виде просуществовала около 200 лет. В 48 году до и. э., при взятии Александрии Юлием Цезарем, от пожара пострадала большая часть библиотеки. Цезарь отправил уцелевшие свитки в Рим, но корабль затонул. Остатки здания и его содержимое загубили христианские фанатики, и совсем

библиотека была разрушена в VII в и. э. арабами.

Сохранилось замечательное сказание об Ипатии в связи с историей Александрийской библиотеки. Ипатия была дочерью знаменитого Теона Александрийского – математика. Поскольку в Греции никогда не запрещалось заниматься наукой женщинам, Ипатия занималась в библиотеке изучением трудов Платона, ученика философа Сократа. Она читала лекции по математике, философии, астрономии. И была очень любима учениками. Христианские монахи видели в ней языческого врага. Однажды ее подкараулили и избитую притащили в христианский храм, где и растерзали ее тело на куски. В конце концов, ее останки сожгли на костре. Это произошло в 415 г и. э. Эта история напоминает нам о том, что длительная эпоха эллинизма – это сложное и противоречивое время распространения христианства.

Скульптура этого периода ярко представлена работами Скопаса и Праксителя. Они во всем противоположны, но в одном едины. Их произведения отличаются одухотворенностью. Скопаса интересует страстность в движении. Праксителя занят красотой спокойствия. Создавая «Битву амазонок», Скопас решает задачу противопоставления могучей физической силы мужской фигуры и нежных черт женского тела. Впервые эпоха ищет красоту в нежном женском образе. Такое видение сюжета становится основным устремлением эпохи. Наибольшего успеха в этом поиске достигает Праксителя. Привычное для предшествующих эпох изображение богов зрелыми мужами в его работах сменяется юными телами с нежными красивыми чертами лица (Рис. 2.65). Красота обнаженного женского тела становится самоцелью в искусстве после того, как книдская Афродита Праксителя предстает перед зрителем обнаженной перед купанием.

2.65 Дионис. Бронзовая статуэтка из Помпей

Эллинизм, иными словами распространение поздней эллинской культуры за пределы самой Греции, которой в значительной степени способствовал Александр Македонский своими завоеваниями, изменил мироощущение самих эллинов. Если исторически, особенно в период демократии Перикла, эллин прежде всего гражданин своего города, с которым он был безраздельно связан, то город в свою очередь питал силы из сообщества своих граждан. Поэтому все эллины участвовали в

жизни города, проявляя неподдельный интерес к политике, а их города – государства были такими сильными сплоченностью своих граждан. В эпоху эллинизма происходит пересмотр устоявшихся ценностей. Греческие колонии распространяются, занимая территории Малой Азии и Причерноморья. Греческий язык становится достоянием многих народов. Невероятно вырастает рынок товаров и труда. Интересы граждан чаще лежат за пределами исконных территорий.

Современники Праксителя получали заказы в основном за пределами своей родины. Государство вместе со своими гражданами обогащается. Роскошь и комфорт становятся признаками жизни. Каждый отдельный человек уже не всегда зависит прямо от экономических благ, получаемых непосредственно от своего города.

Каждый живет своей обособленной жизнью, и государственные проблемы его интересуют в значительно меньшей степени. Эллинизм становится интернациональной эпохой. Благодаря этому, даже недавно основанные города, например, Александрия, в короткое время затмевают и Афины, и Коринф, и становятся центральными пунктами греческой культуры. Направление художественного творчества теряет четко определенную цель. Все средства художественной выразительности получили самую широкую свободу для их использования. Еще сохраняется традиционно форма классического храма – периптер с изящной колоннадой. Однако и пропорции колонн, и декоративное убранство служат исключительно созданию внешнего впечатления, не отражающего тектонической сущности постройки. Свобода движений становится самоцелью. Чаще строят комплексы, а не отдельно стоящие здания. Так в Пергаме Акрополь представляет собой большой комплекс сооружений самого разного назначения (Рис. 2.66, Рис. 2.67). Пергамское царство в Малой Азии, населенное главным образом греками достигло своего расцвета в III–II в. до н. э. Столица Пергам располагалась на крутом склоне скалы из искусственных террас высотой в 280 м. На самой верхней террасе размещался царский дворец. Ниже – площадь с памятниками героям и полководцам с храмом богине Афины, покровительнице города, ибо пергамцы считали свой город наследником Афин. На площади была большая библиотека. Ниже лестница вела к самой богатой торговой площади Средиземноморья с возвышающимся алтарем Зевсу (Рис. 2.68). Миф повествует о том, как титаны, сыновья богини Геи-матери земли, восстали против богов.

Эта битва изображена на рельефе алтаря. Боги предстают в

нечеловеческом напряжении сил. Смертельная схватка подчеркивается каждой фигурой битвы. И только Гея скорбит о погибающих сыновьях. Зевс превосходит всех величиной и силой. Все тело, каждая мышца пронизана страстной и грозной ненавистью. Он ведет борьбу сразу с тремя противниками, и среди них могучий вождь Титанов Порфирион. Рядом с Зевсом сражается его дочь Афина (Рис. 2.69). Активность композиции существенно отличает скульптурную группу алтаря от всех предшествующих примеров классического и, тем более, архаического периода. Нигде мы не встречаем такой бури страстей, напряжения сил, яркой передачи движений каждого героя. Беспощадностью боя не на жизнь, а на смерть веет от всего изображения. Все это признаки нового времени – времени эллинизма.

К алтарю ведет высокая лестница. Это делает сооружение мало доступным человеку, что не было свойственно традиционному классическому храму с невысоким стилобатом. Вместо стройного ясного сооружения появилась усложненная композиция из рядов колонн с пышным декоративным украшением.

По тому же пути развивается и пластика. Она служит исключительно общему впечатлению на зрителя. Для этого в ход пускаются все возможные средства выражения, многократно усиленные. Так страх превращается в ужас, нежность граничит с сентиментальной мягкостью, а сила сродни грубости. Все это мы наблюдали в барельефе алтаря Зевса в Пергаме и просматривается в скульптурной группе Лаокоона (Рис. 2.70). Ужас в глазах отца достигает предельной выразительности. Ползучая смерть явно побеждает, и фигура мужчины передана в момент предельного напряжения сил, но очевидно бесполезного. Ему не выиграть эту схватку. Такая тема неравной борьбы никогда не могла бы послужить идеей для скульптора классической или, тем более, архаической эпохи, когда гармоничность во всем являлась основой художественного творчества. В идее группы Лаокоона явно присутствует дисгармония, которой отличается это время. Однако художественная выразительность в данном случае находится в апогее своего развития. Все тонкости движения человеческого тела представлены во всем богатстве пластических возможностей.

2.71 Терракотовая статуэтка из Танагры. Девушка в хитоне и пеплосе

Иной стиль жизни отражается и в костюме. Наряду с традиционной, возможно чуть усложненной формой хитона и пеплоса, снабженных большим количеством складок (Рис. 2.71), появляется костюм специально для танцев (Рис. 2.72). Это ярко иллюстрируют терракотовые статуэтки из Танагры. Танагра это город на востоке Беотии в Центральной Греции. Юбка с оборками говорит о том, что многообразие жизни людей этой эпохи, их связь с обширными регионами, прилегающими к Греции, знакомство с традициями других народов наложило отпечаток и на культуру эллинов. Одежда танцующей женщины и ее движения, иными словами характер танца явно не столь строго гармоничны, как прежде. Они отмечены живостью и весельем. Вообще ощущение радости бытия присуще этой эпохе. Костюм потерял признаки соподчиненности фигуре человека и приобрел качества удобства, сопровождаемые активным декоративным элементом в виде большой оборки.

2.72 Терракотовая статуэтка из Танагры. Танцующая девушка в юбке с оборками

Период эллинизма хорошо иллюстрируют остатки эллинистических городов в Малой Азии, а именно, в современной Турции. Доказательством полного разрушения тектонической целесообразности и перехода к чисто декоративному искусству и архитектуре служат витые стволы ионических колонн, которые мы видим среди руин этих городов. Витой ствол окончательно уводит от восприятия колонны как нагруженного несущего элемента и превращает колонну в элемент декоративного украшения (Рис. 2.73). Правда, архитектура на Малоазийском полуострове представлена и временем римской колонизации, которая развивала все особенности декоративности эллинистической эпохи.

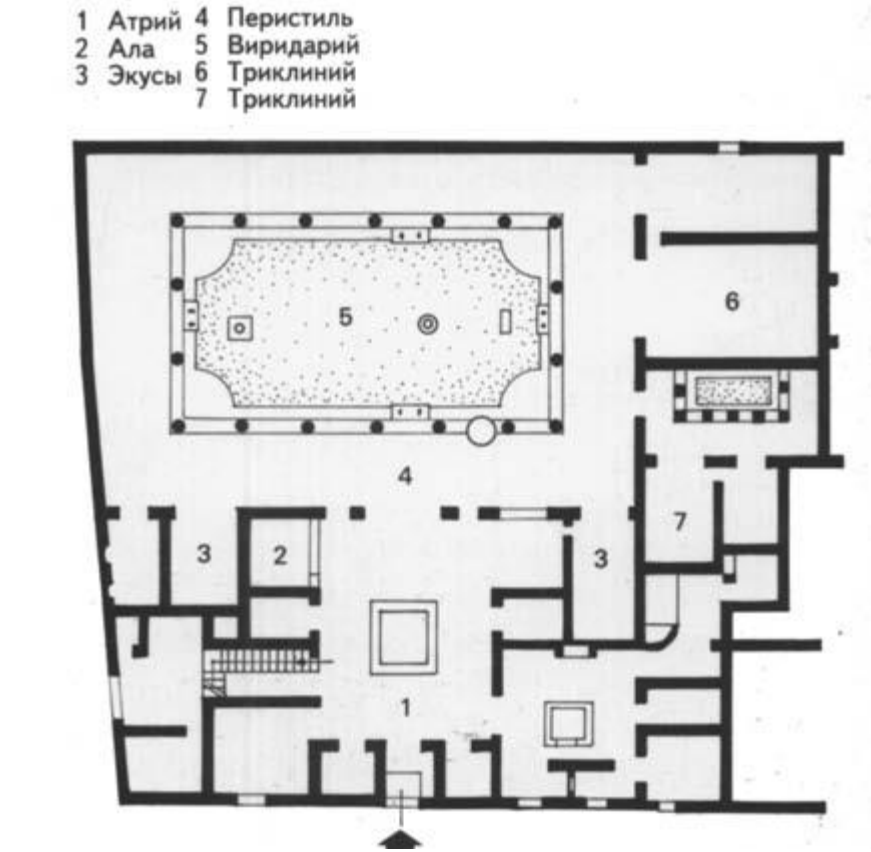
Тенденции эпохи эллинизма лягут в основу художественного творчества римской эпохи. Римляне долгое время будут пользоваться художественным мастерством греческих скульпторов и живописцев. И только к концу республиканского

периода и началу императорского искусство Рима приобретет определенную самостоятельность. Однако прямо связанное с историей и культурой Греции, которая являлась римской колонией, искусство Рима не сформирует новых ярких стилистических тенденций. Оно будет базироваться в основном на традициях эллинистической Греции, впитав в себя те характеристики ее искусства, которые соответствовали запросам богатой и роскошной Римской империи. На вооружение будут взяты стилистическая пышность, выразительность и декоративность искусства эллинизма. Однако в строительном деле римляне достигнут непревзойденных до 18 века результатов. С широким введением в строительное дело римского бетона на территории империи возникнут необыкновенные по силе инженерной мысли сооружения, начиная с Пантеона и заканчивая базиликами, термами, акведуками. (Рис 2.74, Рис. 2.75, Рис. 2.76 Акведук). Синтез заимствований художественной культуры эллинизма и собственной развитой инженерной мысли создал на территории Рима и в его колониях самобытное римское искусство. Римское строительное искусство дало толчок к развитию архитектуры с использованием новых конструкций практически по всей Европе и Передней Азии. Заимствовав эллинистические традиции, римское искусство пошло дальше в разрушении целостного тектонического чувства. Утилитарно необходимые здания замещаются часто зданиями представительского характера, храмов строится значительно больше, чем было необходимо. Появляются чисто репрезентативные сооружения, такие как триумфальные арки (Рис. 2.77)

В живописи периода эллинизма и последовавшего римского периода отмечается тенденция к разрушению плоскости стены. В это время принято было покрывать росписями стены помещений (Рис. 2.78). Причем в росписи большая роль отводилась изображению архитектуры в качестве фона, на котором разыгрывался сюжет. Глубинное, перспективное изображение архитектуры совсем разрушало плоскость стены, придавая помещению иллюзию дополнительного пространства и тем самым увеличивая впечатление от его размеров. Живопись превращена в чисто декоративный элемент интерьера.

Раскрыть максимально внутреннее пространство, не заботясь о прямом существе его предназначения, было принципиальной идеей римских зодчих. Так строились огромные термы с бесконечной анфиладой помещений непомерных размеров (Рис. 2.79). Также строился и частный дом, который стал олицетворением могущества его хозяина. (Рис. 2.80, Рис. 2.81).

Спальные помещения отступают на второй план, а в центре главенствует пышно украшенный скульптурой и фонтанами двор с садом для приема гостей и прогулок (Рис. 2.82). Стены расписаны богатыми фресками (Рис. 2.83). Колоннада выполнена, часто, в пышном коринфском ордере. Все направлено на создание живописности впечатления.



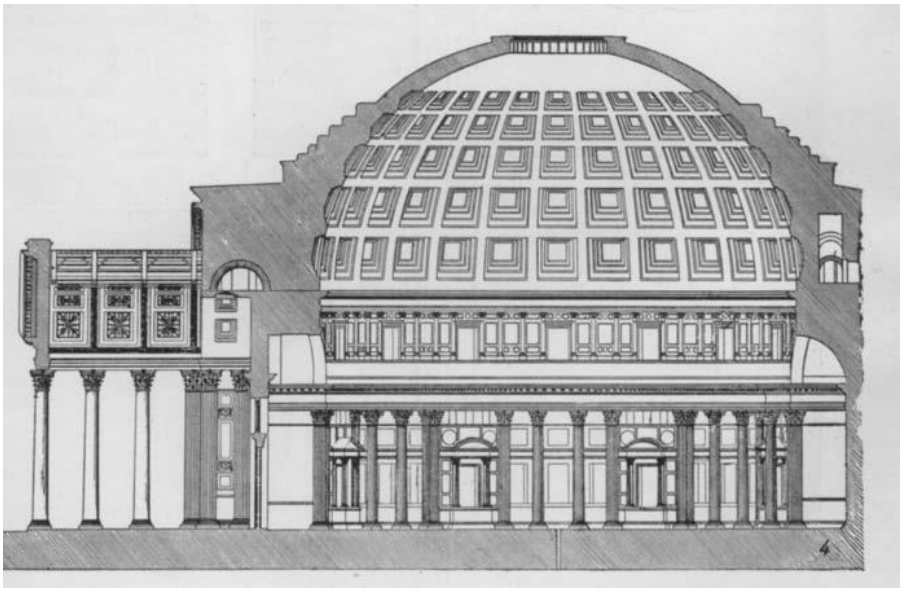
2.81 План дома Веттиев. Помпе

Желание расширить пространство с целью произвести грандиозное впечатление на человека привело римлян к созданию сводчатых и купольных конструкций. Пантеон, диаметр купола которого составляет 43,2 м, предстает перед входящим как громадное пространство, бесконечно развивающееся ввысь, что дополнительно подчеркивают кессоны купола, которые уменьшаются кверху (Рис. 2.84). В здании нет никаких признаков акцентов входа или алтаря. Все стены по кругу имеют одинаковые ниши, которые находятся на одинаковом расстоянии друг от друга. Это полностью дезориентирует зрителя, что было совершенно невозможно в храме, представляющем собой

периптер. Такая потеря ориентировки, главенствующих акцентов в архитектуре также явилась признаком упадка стиля.

Не отказываясь от театрального искусства, римляне предпочитают зрелище, которое вызывает сильные, но низменные чувства. В качестве развлечений используются гладиаторские бои или бои гладиаторов с дикими зверями. Особое место занимают публичные мучения христиан. Общество отходит от гармоничных духовных потребностей, заменяя их животными чувствами. Одновременно с этим, высшие слои империи погрязли в роскоши и падении нравов. Все говорит об упадке.

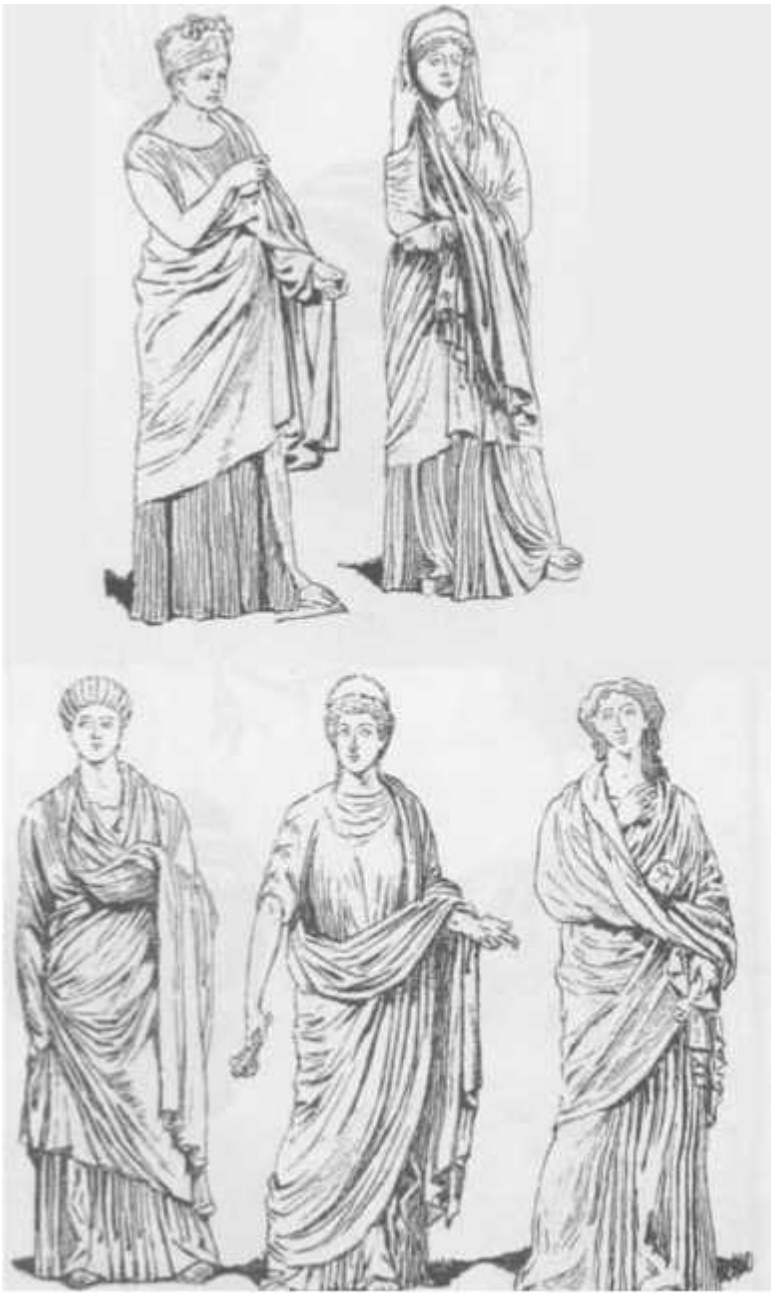
Костюм римлян представляет собой пышные и тяжелые одежды. Массивная тога у мужчин (Рис. 2.85) и палла у женщин (Рис. 2.86) представляются малоудобными и громоздкими одеждами. К тому же они довольно сложно скроены и складки их трудно укладываются во время надевания. В этих одеждах мало стройности и изящества, они не подчеркивают строение тела человека. Очевидно, что они расчитаны на показное впечатление от самой ткани, ее качества и декоративной раскраски. Тоги, например, расшивались богато орнаментированными красными полосами с золотом. В быту однако люди не отказывались от истинно греческой короткой туники, которая давала максимальную свободу движений. Во времена римской империи прически женщин также приобретают большую сложность. Для укладки некоторых требовалась помощь нескольких рабынь (Рис. 2.87). В парикмахерском деле используются щипцы для завивки волос, шпильки, гребни, щетки, а также всевозможные зеркала, косметика, краска для волос. Все говорит о стремлении к показной роскоши.



2.84 Разрез Пантеона в Риме.

2.85 Юлий Цезарь в простой белой мужской тоге, которую

римляне имели право носить с 17 лет. Тога, окаймленная пурпурной полосой, являлась отличительным знаком римлян, занимавших высокую должность



2.86 Римские женщины, задрапированные паллой

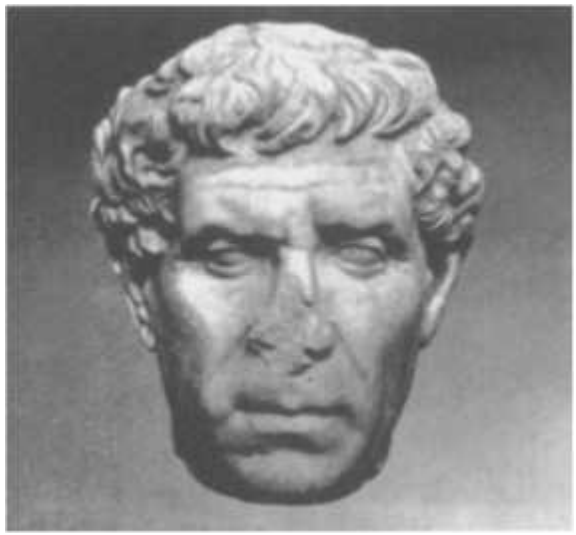
2.87 Римские женские прически, поражающие своим разнообразием и сложностью

Литература, поэзия в основном, занимается прославлением Рима, императоров и побед империи. В поэзии особое и значительное место играют Вергилий (Рис. 2.88) с поэмой «Энеида» и Гораций (Рис. 2.89), написавший множество сатир, этюдов и од. «Энеида» прославила Вергилия в веках. Жертвенная любовь царицы Карфагена Дидоны к Энею станет источником для многих последующих произведений поэтов и драматургов. В конце 17 века английский композитор Генри Перселл напишет оперу «Дидона и Эней», которая исполняется и сегодня. Джазмен Джон Луис создаст джазовую композицию на ту же тему.

Блестящие строки любви и жертвы остаются литературным памятником самым прекрасным и глубоким чувствам (Рис. 2.90).

Замысел страшный меж тем несчастную гонит Дидону:
Мчится она, не помня себя, с блуждающим взором
Кровью налитых очей; на щеках ее бледные пятна —
Близкий гибели знак. В глубине дворца на высокий
Царица восходит костер и клинок обнажает дарданский,
Не для того этот дар просила она у Энея!
Но увидав илионскую ткань и знакомое ложе,
Слезы сдержала на миг, на костер опустилась Дидона,
Молвив в последний раз: «Вы, одежда и ложе, – отрада
Дней, когда бог и судьба мне отраду узнать разрешили!
Душу примите мою и меня от муки избавьте!
Прожита жизнь, и пройден весь путь, что судьбой мне отмерен,
В царство подземное я нисхожу величавою тенью…

(Вергилий. Энеида. Кн. 4,584–599)



2.88 Скульптурный портрет Вергилия

2.89 Барельеф с изображением Горация

Однако наибольшим интересом у римлян пользовались не эти прекрасные строки, а 7 и 8 книги, где описывается происхождение Рима, изложение предыстории основания Вечного города. Следуя строкам «Энеиды» можно было проследить происхождение рода Юлия Цезаря от самой Венеры.

Рядом с Вергилием пишет свои поэтические произведения Гораций. К сожалению, его стихотворный стиль трудно поддается переводу на русский язык из-за сложности поэтического строя. Поэтому для ознакомления с его творчеством лучше обратиться к специальным переводам. Однако одно его произведение натолкнуло многих поэтов последовать его примеру. Речь идет о следующих строках:

«Создал памятник я, бронзы литой прочней,
Царственных пирамид выше поднявшийся.
Ни снедающий дождь, ни Аквилон лихой
Не разрушат его, не сокрушит и ряд
Нескончаемых лет – время бегущее….»

(Гораций. Оды. Книга 3,№ 30 «К Мельпомене»)

Итак, мы подошли к завершению нашего исследования. Очевидно, что при всем многообразии замечательных произведений искусства, литературы, архитектуры эпоха эллинизма отмечена стилистическим упадком, распадом общества и вместе с ним его культуры.

О разложении стилистических основ в искусстве можно сказать, что к концу античного периода начинается полная неразбериха. На передний план выходит желание украсить

произведение искусства, нежели выявить его логику и целесообразность. Плоскость уничтожается совершенно массивным декоративным украшением, создающим глубинную игру света и тени. В пластике не оказывают прежнего внимания анатомии и ее точной передачи в произведениях искусства. В живописи преобладает тяготение к сюжету и портретности. Сами сюжеты становятся драматичнее и сентиментальнее. Новые только нарождающиеся христианские общины и вторгающиеся с севера германские племена встречают разложение в искусстве и обществе. И понадобятся века, чтобы победить это явление.

Так создавалось, крепло и распадалось великое искусство античных времен.

Глава 3
Раннехристианское искусство. Римское искусство как связующее звено между культурой античной Греции и культурой Византии

Последние столетия античной культуры являются в то же время началом эпохи христианства. Первой христианской метрополией стала Византия со столицей Византионом, а позднее Константинополем. Константинополь был построен как столица Восточной Римской империи в начале IV века императором Константином. Однако для понимания христианского искусства необходимо изучить его происхождение. Первым, кто изучил истоки происхождения христианства и доказал, что развитие христианства началось на Востоке, был Йозеф Стшиговский (1862–1941). Именно на Ближнем Востоке эллинистические традиции проявлялись сильнее всего. Родиной христианства стала эллинистическая Иудея. Именно там, в эллинистической Иудее встречаются все формы искусства древнехристианских катакомб. Малая Азия также является местом, где располагалось большое число наиболее значительных христианских общин. К ним рано примыкает Египет, где основываются первые монастыри, и только затем новая религия проникает на Запад. Пройдут многие века и, наконец, церковь распадется на две ветви – западную и восточную (греческую). В западной будет провозглашена католическая религия как единственно истинная, и католики обрекут родину христианства Иудею на проклятие, как страну еретическую.

Как же рассказывает библия о событиях начала христианской эпохи? Ведь темы из этой истории дадут пищу для множества произведений искусства. На 30-ом году правления императора Августа на далекой окраине Римской империи, в Палестине, у простой иудейской женщины Марии родился сын Иисус. Это был сын самого иудейского бога Яхве, в будущем – спаситель Христос. Когда Христос вырос, он ушел из дома проповедовать свое учение. В странствиях его сопровождали 12 учеников. Три года странствовал Иисус по Палестине. И однажды пришел в Иерусалим. Жрецы, уличенные Иисусом в алчности, задумали отомстить. Они подкупили его ученика Иуду и тот продал учителя за 30 серебренников. Совет жрецов приговорил Иисуса к

казни. Римский наместник (прокуратор) в Иудее Понтий Пилат утвердил приговор. Вместе с двумя разбойниками Иисус был распят на холме Голгофе около Иерусалима. Но на третий день Иисус воскрес и стал являться к своим ученикам, а на сороковой – вознесся на небо, пообещав вернуться, чтобы воскресить мертвых и устроить суд над всеми людьми. По наставлению Иисуса его ученики стали апостолами-проповедниками новой религии и разошлись по разным странам, распространяя веру в бога-спасителя. Двое, Петр и Павел, основали христианскую общину в Риме. В 313 году по воле императора Константина было прекращено преследование христиан в Римской империи, а в 325 г. был созван первый собор христианских епископов, где были получены первые звания патриархов (Рим, Александрия, Антиохия) и избраны два папы (от греческого папас – отец) (Рим и Александрия). В конце IV века император Феодосий делает христианскую религию государственной. В 391 году было запрещено празднование Олимпийских игр и греческие храмы, в том числе и Парфенон, были превращены в христианские церкви.

На первых порах христианские идеи были недостаточно ясны не только прихожанам, но и носителям этой религии. Это создавало определенные трудности для художественного образного выражения христианских идей. Поэтому в изобразительном искусстве первых христиан было много заимствований. В древнехристианских катакомбах и церквах, в стенной живописи и мозаике используются мотивы из эллинистических Помпей: собирающие виноград гении, нагие наяды и божества. Понятно, что христианство не могло создать свое искусство из ничего. Взаимосвязь поздне– эллинистического и христианского искусства можно проследить на примере изображения жертвоприношения Исаака на пиксиде из слоновой кости (Рис. 3.1.). Пиксида принадлежит IV веку и сделана была в Александрии. По верхнему краю проходит полоса орнамента, которую смело можно отнести к классическо– дорическому стилю. И в фигурах живы еще традиции греческого искусства. Так, поза Авраама пришла еще из III века до и. э. Фигура в своем движении точно уравновешена. Если Авраам прочно стоит на левой опорной ноге, а правую отставил в легком движении, то этому движению противостоит движение рук в другую сторону. Одновременно с этим голова повернута вправо к простирающейся деснице божьей. Уравновешенность движения, одежда, прилегающая к телу и подчеркивающая движение каждого члена, – все говорит о традициях эллинистического искусства. И христианство уверенно пользуется этими приемами и формой выражения, которые остались в наследство от Античной Греции,

трансформированные временем эллинизма. Даже образ христианского бога заимствован из греческого искусства. Он предстает юным и безбородым Аполлоном, каким его знала Античная Греция. (Рис. 3.2.)

3.1. Пиксида из слоновой кости

Костюм раннехристианского периодов (300–600 г.г.) также многое заимствует из эллинистического и римского периодов. Мужчина завернут в плащ, как римлянин в тунику или пенулу (Рис. 3.3.). Женский костюм менее подчеркивает фигуру, но больше задрапировывает ее (Рис. 3.4). Византия привнесет богатство в одежду и заимствования из азиатских традиций (Рис. 3.5)

На Востоке зародились и первые планы храмовых построек. Древнехристианское искусство знает две почти противоположные формы плана – центрическую и продольную (базиликальную). Центрическая форма пришла из Малой Азии. Такую форму имеет храм святой Софии Константинопольской (Рис. 3.6). Строили его два малоазийских зодчих Анфимий из Тралл и Исидор из Милета, что также доказывает восточное происхождение центрических

построек.

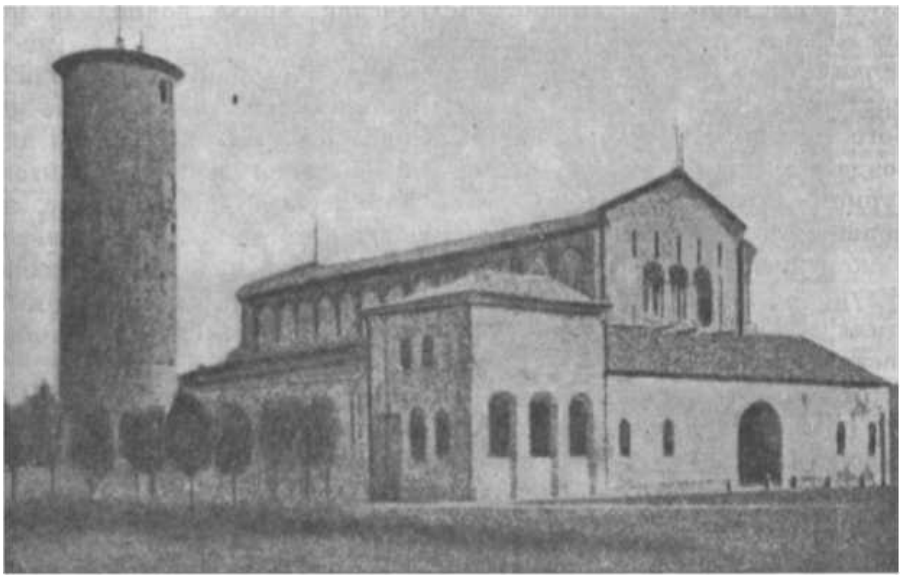
Однако различие в центральной композиции римского Пантеона и византийской Софии Константинопольской огромно. Купол ев. Софии имеет меньший диаметр 31 м по сравнению с Пантеоном (43 м) (Рис. 3.7). Однако пространство, образованное куполом и парусами (сферическими треугольниками), на которых он покоится, впечатляет ни чуть не меньше. Жизнь в подкупольном пространстве гораздо более богатая, насыщенная светом и менее связанная границами, чем в Пантеоне. Если толщина громады купола в Пантеоне прочитывается сразу через глубокое кессонирование его внутренней поверхности, через глубокие ниши в стенах, на которые он опирается, то легкость самой конструкции купола Софии (всего 0,6 м в “замке”) подчеркивается опиранием внешне не тяжеловесных треугольников парусного свода их вершинами на устои. Стены в подкупольном пространстве прорезаны большим количеством окон, пропускающих внутрь здания много света. Устои располагаются по углам квадрата и объединены арками. Тем самым пространство внутри здания остается максимально свободным, ограниченным только арками и парусами, которые передают всю тяжесть купола на четыре устоя. Центральный неф образует некую ось движения к главным алтарным нишам. Ряды колонн вдоль главного нефа подчеркивают направление этого движения.

Раннехристианское искусство сделало первый шаг к развитию пространственно ограниченной формы, что и стало его главным завоеванием. Выделение продольного нефа в св. Софии уже указывает на первый шаг в этом направлении. Оно находит свое полное выражение в базилике. Исследователями установлено, что базилика возникла на Востоке. Однако развитием этой архитектурно-конструктивной системы мы обязаны античному Риму (Рис. 3.8). Христианская религия с папой во главе распространила этот тип сооружения на всю католическую Европу, сделав ее основной формой христианского храма. Затем с переходом христианства на другие континенты базилика шагнула через океаны, и часто остается сегодня все той же основой для сооружения католических храмов.

Весь строй внутреннего пространства базилики характеризуется тем, что направление всех элементов интерьера ведет строго к абсидам, в которых размещается алтарь. Все ориентировано на него. В базилике форма подчинена ее назначению, и оба находятся в прямой гармонической зависимости друг от друга. Особенно очевидно это просматривается в базилике св. Павла в Риме, которая построена

в IV веке (Рис. 3.9.). Несмотря на позднюю реконструкцию после пожара в 1823 году, сооружение сохранило традиционный базиликальный характер. Два ряда колонн, расположенных по сторонам главного нефа (в средневековье внутренние удлиненные пространства базилики, разделеннные рядами опор, получат названия нефов или “кораблей”), направляют входящего прямо к алтарю. Той же цели служат горизонтальные элементы пластики стен, балки потолка и даже мозаика, которой покрыт пол. Боковые нефы поддерживают то же направление. Все стремится к главной цели– абсиде с размещенным в ней алтарем. Это зрелище притягивает внимание входящего в храм. Все конструктивные элементы подчеркивают свою тектоническую сущность. Балки потолка, ранее не скрытые от глаз, ясно передают нагрузку на колонны. Каждый элемент внутреннего пространства храма определен своим предназначением и его форма прямо зависит от его работы.

При рассмотрении базилики этого времени отчетливо видно, что конструктивная сущность колонны и стены вполне одинаковы. Это несущие элементы. И поэтому колонна выглядит столь же прочно, как и стена. Причем окна, которыми прорезана стена, представляют собой небольшие прорези. Они не нарушают ее прочности, и плоскость стены остается цельной. Раннехристианская базилика отличается тем, что ее внутренняя структура отчетливо читается во внешнем образе здания. И вся внутренняя логика и целесообразность этого организма вполне проявлена снаружи (Рис. 3.10 а, б).



3.10а Базилика св. Аполлинария во Флоте. Равенна Рис. 3.10

б см. на цветной вклейке

Той же цели целесообразности служат и отдельные элементы ордера раннехристианской базилики. Если капители позднего коринфского ордера полностью теряют целостность, они разрушены пышным листом аканфа и валюты и как бы разрывают капитель в четыре стороны, то, например, капитель колонны базилики св. Виталия в Равенне представляет собой действительно несущий элемент. (Рис. 3.11.). Она декорирована плотно прилегающим к фону орнаментом, имеет простую и ясную форму. И эта простая форма с четырьмя четко очерченными гранями позволяет оставаться ей элементом с вполне тектоническим и цельным характером, который не может быть разрушен орнаментом граней.

Стенная мозаика также предвещает пересмотр античных традиций. Она постепенно переходит к линейному рисунку. Эта тенденция отмечается во всех мозаичных работах мастеров этой эпохи. Живопись подчиняется плоскости стены и подчеркивает ее тектоническую целостность. Портрет Юстиниана из церкви св. Виталия представляет нам изображение Юстиниана анфас (Рис. 3.12.). Активно подчеркивается контур лица и линии век. Привычная светотень отсутствует, автор применяет линейный рисунок, что является первыми попытками изображения с помощью линии. Рисунок закономерно подчеркивает именно плоскостность изображения и тем самым не разрушает и плоскость самой стены, на которую он нанесен. Традиции эллинизма уходят в прошлое. Живопись начинает отвечать новому тектоническому стилю базилик. Эта тенденция прочно обосновалась и развивалась на территории Византии вплоть до 1453 года, когда нашествие турок уничтожило эту культуру.

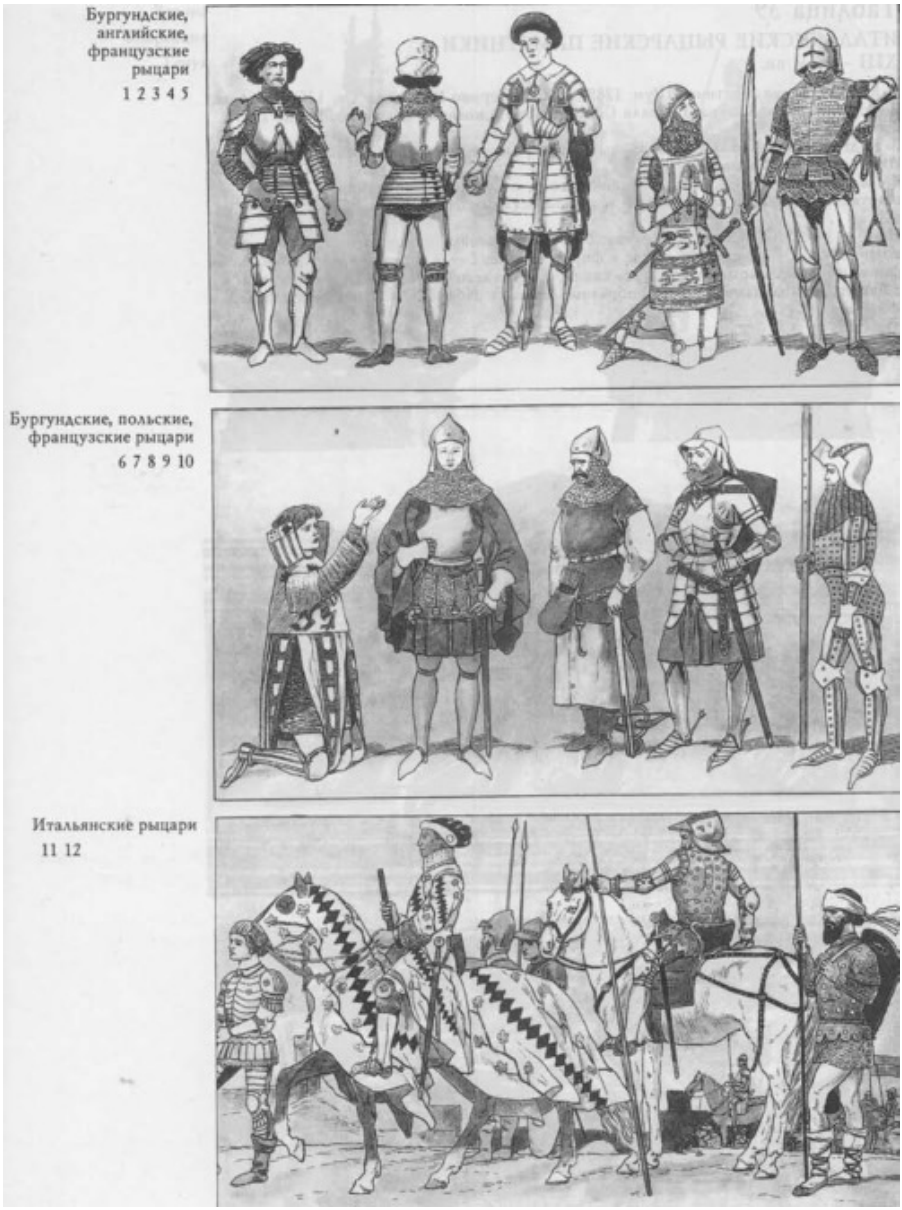
Таким образом, древнехристианская культура возродила к жизни целесообразные формы, как в планировке зданий, так и в их облике. Несколько веков эта тенденция к тектонике и логичному построению сооружения затушевывалась тягой к декоративному, которое губило плоскость и общую форму. В эту эпоху складываются условия к появлению нового стиля, столь же последовательного и целесообразного, выразительного и спокойного одновременно. Этим стилем станет романский стиль, который зародится в Германии и будет подхвачен на обширных территориях Великой Римской империи, созданной Карлом Великим.

Глава 4
Искусство раннего средневековья. Романский стиль

С IV века начинается эпоха великого переселения народов. К VIII веку Карл Великий создает Великую Римскую империю, объединив в одно великое государство страны, лежащие по берегам Рейна, и тем самым античное и германское искусство. Античные традиции в государстве франков не прерывались вообще, их не прервало даже великое переселение народов. Уже после Карла Великого еще сражались античными военными машинами, которыми пользовались римляне при взятии Галлии. В церковном искусстве также сохраняются античные традиции: земля передается все еще в образе кормящей женщины, море – Нептуна с веслом, солнце и луна – богов на колеснице. Огромным вкладом Карла Великого в культуру своего государства было его настойчивое стремление повысить уровень образования. Любые знания хранились в основном духовенством за стенами монастырей. Некоторым образованием обладали отдельные лица знатного происхождения. Оставаясь сам неграмотным, Карл прилагает все усилия к достижению своей цели. Он организовывает записи древнегерманских сказаний, основывает аббатства. Античная традиция сводила науку к 7-ми свободным искусствам. Не входя в конфликт с установившимися понятиями, Карл, тем не менее, собирает вокруг себя представителей образованных кругов отовсюду. На первом месте, конечно, стояло духовенство, как главной носитель знаний с его монастырскими библиотеками. Так вокруг себя Карл Великий сплотил все многообразие культур различных стран. Такой наплыв образованных личностей, покровительство самого императора, естественно подтолкнуло к подъему в области не только наук, но и художественной деятельности. А многочисленные монастыри, возникшие по территории империи, создали живительную почву для расцвета наук и искусств. Самым могущественным народом империи при Карле становится германский народ, возглавляемый мощными и древними династиями. Это и послужило тому, что именно в Германии начинает развиваться новый романский стиль, который здесь достигает апогея своего развития.

На политической арене происходят значительные изменения в сторону преобладания власти духовенства. Если в эпоху, предшествующую правлению Карла, еще сильны эллинистические

традиции в науках, искусстве и образовании, то чем дальше уходит исторический процесс от этого времени, тем серьезнее становятся противоречия между церковью и государством и тем непримиримее вражда между духовенством и дворянством в борьбе за власть. Церковь берет верх и образование становится исключительно церковным. Еще до конца X века в период правления Оттона Великого драматург Росвита создает свои произведения в традициях античности и вся литература несет в себе дух историзма. Позднее литература становится исключительно церковной, а темы для произведений берутся из библии и из легенд о святых. И как результат стилистика произведений всех искусств меняется коренным образом. Стиль меняется в сторону замкнутости, что определяется замкнутостью церковного миросозерцания. И то и другое обедняется по своему содержанию, но одновременно с этим становится необыкновенно определенным.



4.1 Рыцарское облачение (800-1300 гг.) и костюм крестоносцев: 1. Рыцарь в железном шлеме поверх кожаной шапки и в чешуйчатом панцире. На плечах – плащ-накидка. Ноги в обмотках. Время правления Каролингов. 2. Рыцарь в шлеме и кольчуге. 3. Рыцарь в железном шлеме и короткой кольчуге. 4. Рыцарь в длинной подпоясанной цветной одежде без рукавов поверх брони. 5. Рыцарь в панцире поверх кольчуги. 6-12 – Крестоносцы: 6. Крестоносец времен правления Генриха VI. 7. Крестоносец времен правления Фридриха 1 Барбароссы (1152–1190 гг.), 8. Рыцарь в кольчуге. XII в. 9. Сарацинский воин. 10.

Рыцарь в железной каске. XIII в. 12. Рыцарь в броне, капюшоне с нашитыми кольцами и в кольчуге поверх панциря. XIII в.

Вся история этого времени, сопряженная с крайней феодальной раздробленностью, знаменуется становлением прочного католицизма. Это эпоха первых рыцарских орденов и крестовых походов «под знаменем с крестом» на Восток для освобождения от арабов Иерусалима и «гроба Господня» (Рис. 4.1). Первый орден-орден тамплиеров (храмовников), образованный в 1119 году на территории Палестины в том месте, где стоял Иерусалимский храм, стал впоследствии самым значительным и наиболее богатым орденом католической церкви. С рыцарскими орденами и с крестовыми походами, и в частности, с орденом тамплиеров связано очень много интересного и загадочного в истории. Устав ордена был очень строг. Во-первых, полная и глубочайшая вера. В орден, как правило, входили вторые и третьи сыновья феодалов, которые не наследовали состояние отца. Они воевали с верой, но и стремились к очевидному обогащению, т. к. это был единственный путь для младших дворянских детей получить какое-то состояние. Такой подход во многом снижал опасности междоусобиц внутри стран за наследство отцов. Однако, вера иногда и подводила. В 1204 г. крестоносцы умудрились разорить Византию, захватив ее столицу Константинополь. Конечно, Византия была оплотом православия, но тем не менее все-таки христианской религии. Во– вторых, требовалась величайшая стойкость, физическая выносливость и беззаветная преданность делу. Часто в крестовых походах принимали участие даже светские дамы. Условия походов были чрезвычайно суровыми. От рыцаря требовалось отказаться от семьи и от общения с женщинами. Тем самым церковь сохраняла мужской генофонд европейского дворянства, т. к. в период походов могли разыграться самые разнообразные эпидемии, особенно венерические. В связи с этим в период существования орденов и крестовых походов процветало мужеложество.

Орден тамплиеров, как доказал французский ученый-историк и писатель Робер Амбелен, лег в основу существующего до сих пор ордена масонов. Скрыто от глаз посторонних, но почти доподлинно известно, что огромные богатства тамплиеров, а они были действительно огромны, перешли к масонам. Основные идеи масонства повторяют и главенствующий постулат тамплиеров – владение всем миром.

Интересна история детских крестовых походов. Известно, что в 1212 г. мальчик Этьен во Франции и Николай в Германии созвали под свои знамена более 30 тыс. детей, мальчиков старше

12 лет, во Франции и 20 тыс. в Германии. В результате два судна с французскими детьми, которые перевозили их через Средиземное море, утонули, а остальных детей продали в рабство. Немецких мальчиков остановили около города Бриндизи после перехода через Альпы. Но на обратном пути большинство погибло. Походы подогревались, естественно, церковью. Детские походы – это результат религиозного фанатизма, который зародится в романскую эпоху и натворит много плачевного в следующую готическую эру.

В одежде этой эпохи широко присутствует костюм различных рыцарских и монашеских церковных орденов, т. к. в сферу духовной деятельности была вовлечена значительная часть населения (Рис. 4.2). Костюм естественно отличается определенной аскетично стью и пренебрежением к излишествам. Костюм высших иерархов духовенства напротив отмечен яркостью и даже богатством отделки и самих тканей, как лиц непосредственно приближенных к служению богу (Рис. 4.3). Воинское обмундирование на первых порах еще практично и удобно (Рис. 4.4), позже обмундирование приобретает, как мы видели, тяжелые латы и шлемы, а вот светская одежда являет пример полной задрапированное™ фигуры (Рис. 4.5), как того требовали церковные постулаты о преобладании в человеке жизни духовной. И все, что имело хоть малейший намек на жизнь тела, отвергалось и осуждалось. В связи с этим были запрещены общественные бани, что привело к возникновению беспрецедентных эпидемий по всей Европе.

4.4. Одежда воинов, рыцарей и оруженосцев Франции в средние века: 1–6. Французская одежда XI в… 7. Рыцарь в плоской железной шляпе. 8, 9. Оруженосцы в подпоясанных леннерах и наушниках. 10. Рыцарь в камзоле поверх кольчуги

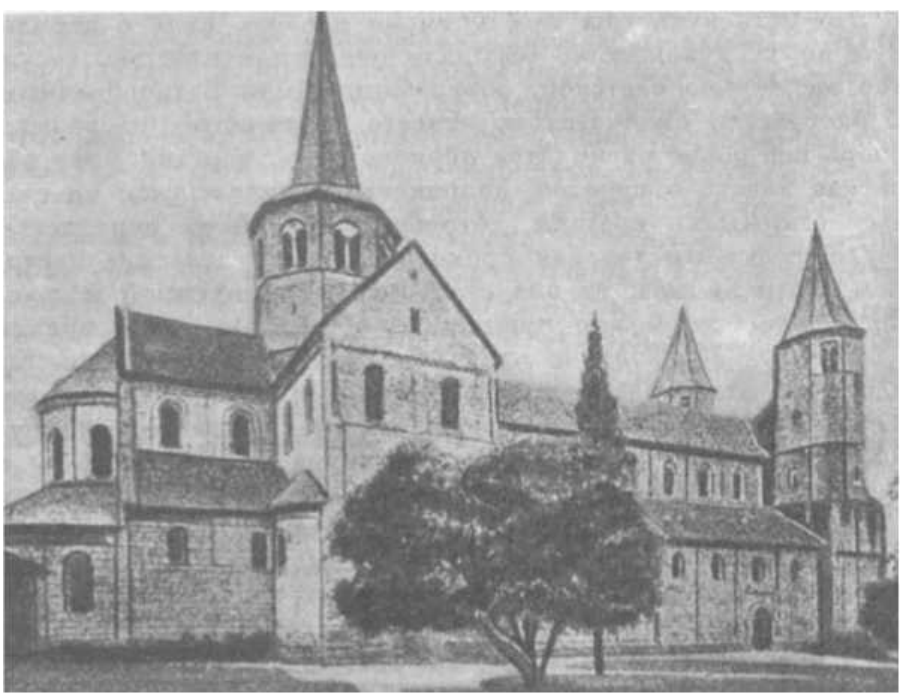
Философия средневековья и, в частности, времен романской культуры была во многом наивна, чиста и непосредственна. Религиозные персонажи Христа и Девы Марии, ангелы и святые, понятия ада и рая больше воспринимались как герои легенд или мифов. Ведь мифология античности в начале средневековья еще присутствовала в качестве сказки. Этой же немного детской чистотой и верой наполнены первые дошедшие до нас музыкальные произведения – григорианские хоралы. По названию понятно, что эти произведения исполнял хор. Они заучивались наизусть и никакие изменения в них не допускались (CD. Пример 1). Когда слушаешь григорианскую мелодию, кажется, что это последовательно и бесконечно повторяющиеся мотивы, которые не прервутся также, как и вечно существующее мироздание. Мелодия проста и ее объем невелик. Мелодия одноголосна и легко воспринимается. Поэтому любой слушающий легко мог включиться в общее песнопение (CD. Прим. 2.).

В XI веке многое меняется, т. к. Гвидо из Ареццо (Италия)

изобретает нотный стан (Рис. 4.6). Появилась возможность на бумаге изложить, записать мелодию. А раз григорианский хорал мог быть записан, в него можно было внести изменения и, конечно, в сторону большей красоты мелодии. Так наступает новая фаза развития хоралов. Появляется новый жанр хорового пения, который теперь носит название многоголосый органум. Новая структура музыкального произведения теперь составлялась как бы из двух этажей. В первом этаже – основной хорал в нижнем голосе, а во втором этаже – надстройка дополнительная мелодия, которая неотступно следует за основным голосом (CD. Прим 3).

4.5 Германский светский костюм времен крестовых походов. XII–XIII вв.: 1. Знатная дама в длинном гладком платье. 2. Император Фридрих 1 Барбаросса в облачении крестоносцев (XII в.). 3. Знатная дама в верхнем платье с короткими рукавами поверх нижнего(вт. полов. XII в). 4. Крестьянин в подпоясанной блузе. 5. Еврей в длинной не подпоясанной одежде. 6. Странствующий шпильман со скрипкой. 7. Княжеский миннезингер. 8. Знатный господин. 9,10. Дамы придворного круга. 11. Господин в дорожной одежде. 12. Миннезингер Зюскинд в остроконечной «еврейской» шляпе, носить которую обязывало предписание Латеранского собора (1215)

Уже в эпоху Карла Великого в Германии начинает формироваться романская базилика. Именно в этих религиозных центрах и будут исполняться замечательные григорианские хоралы и многоголосые органумы. Слияние в единое целое архитектуры и музыки создало блестящий симбиоз искусств романского стиля. В основе романской церкви лежит план древнехристианской базилики. Однако новое архитектурное решение отличается от своих предшественников, прежде всего, более органичными формами и желанием более логичной проработки как деталей, так и всего здания. Большое значение приобретает поперечный неф – трансепт. Акцент придается хорам, где должно располагаться духовенство. Они высоко поднимаются в пределах абсиды над уровнем ее пола и, как следствие, в подвале церкви под полом абсиды возникает пространство, которое занимается подземной церковью, называемой криптой.



4.7. Базилика св. Годехарда в Гильдесгейме. Германия

Одним из прекрасных памятников архитектуры XII века является Храм св. Годехарда в Гильдесгейме (Рис. 4.7). Это ясный по форме, полный конструктивной и композиционной логики представитель романской базилики. Традиционность планировочного решения с центральным и боковыми нефами, с

поперечным трансептом и абсидами отчетливо читается во внешнем облике сооружения. Их формы четки и не расплывчаты. Стена представляется единой прочной опорой всего сооружения. Элементы композиционного и функционального назначения не нарушают ее целостности. Они являются только дополняющими штрихами к общей композиции. Контрфорсы, утолщения стены для восприятия распора от свода, проходят по всей высоте стены, чем объединяют ее нижний и верхний ярусы. И верхний ряд арочных окон подчиняется единому ритму контрфорсов. Башни имеют свою четко очерченную форму, не подчиняющуюся всему зданию, но и не оторваны от него. Их угловое расположение жестко ограничивает здание с торцевой стороны. Активная центральная башня расположена в месте пересечения центрального нефа и трансепта и своим местоположением над средокрестием ясно его отмечает. В романском храме главной является его боковая сторона с цельной мало расчлененной стеной. Поэтому в противовес привычному представлению о том, что вход должен находиться на узкой стороне церкви, в романском храме портал главного входа размещен на боковой стене. Боковая стена при ее большой протяженности и малой расчлененности в наибольшей степени отражает стремление к целостности романской постройки. Торцовая стена мало привлекает строителя и он оставляет ее без каких-либо элементов. Портал основного входа размещен очень деликатно. Он имеет небольшие размеры и серию архивольтов (арок входа), уходящих исключительно вглубь стены, тем самым не разрушая обобщенность ее поверхности. Поскольку архивольты сужаются вглубь, то складывается впечатление эффекта вовлечения входящего внутрь здания. Создается ощущение полной гармонической соподчиненности всех частей и элементов сооружения, которая предопределена тектонической необходимостью.

4.8. Церковь св. Гереона. Крипта. Германия

Церковь ев. Гереона в Кёльне иллюстрирует логику этой архитектуры и во внутренней структуре и убранстве здания (Рис. 4.8.). Каждый элемент интерьера подчинен строго той же логике, которая прослеживается во внешнем облике сооружения. Колонны, поддерживающие своды, также просты по своей структуре, как и стены. Их стволы не канелированы, они гладкие. И поэтому создают простое впечатление работающей под нагрузкой стойки. Колонна имеет круглую базу, которая покоится на квадратной плите, отделяющей ее от основания. Однако, чтобы показать неразрывность этих элементов, по краям плиты имеются листочки, которые прочно объединяют базу с плитой. Капитель проста по форме и ясно отражает содержание своей работы. Плита-абака, которая служит для распределения нагрузки от тяжести сводов, покоится на квадратной или кубической, мягко сужающейся к стволу капители. Тонкая пластика отделки граней капители не разрушает ее формы.

Примером полного выражения структуры внутреннего

пространства во внешней архитектуре сооружения может служить храм ев. Михаила в Тильдесгейме (Рис. 4.9.). Этот храм является великолепным примером ясности, логики и полной соподчиненно-сти внутреннего и внешнего в архитектуре романского стиля.

Средокрестие внутри сооружения отмечено также ярко и естественно, как и снаружи. Если снаружи – это башня, возвышающаяся над этим местом, то внутри в месте пересечения продольного и поперечного нефа установлены пилястры, сильно выступающие из плоскости стены и завершаемые арками. Эти арки не только отмечают значимость этой зоны интерьера, но ограничивают пространство с четырех сторон, акцентируя внимание на абсиде с размещенным в ней алтарем. Этому же способствует и плоскость потолка. Потолок, не расчлененный какими-либо сильно выступающими элементами конструкций, следуя главному пространству центрального нефа, увлекает входящего в самую даль нефа к месту основного религиозного действия в храме, к алтарю. Все в этом здании говорит о целостности композиции, о соподчиненности его частей, о естественном отражении внутреннего организма сооружения в его внешнем облике. Такой ясный и логичный подход определяет спокойную и сдержанную красоту романских построек.

Таким образом, легко сопоставить романский храм и более ранние постройки. Очевидно, что древнехристианские традиции создали структуру романского храма. То же соответствие между внутренним содержанием и внешним обликом в постройке. Нигде и никакие элементы не нарушают общей целостности, но исключительно поддерживают основную идею. Гармония и органичность здания являются отличительными чертами стиля, создавшего такой благородный организм едва ли не впервые после дорического храма.

Необходимо отметить, что часто принимая богатство за красоту, мы совершаем грубейшую ошибку Отсюда возможные неудачи современных архитекторов. Красота – не в пышности и богатстве, она лежит значительно глубже, в архитектонической ясности. И если это оценивается в полной мере, то результат налицо. Удача в архитектурном творчестве не заставит себя ждать. Анализируя романский стиль, к такому выводу не трудно прийти. И уж конечно невозможно говорить в этом случае о том, что постройки этого периода неинтересны или скорее скучны. Романский стиль как никакой другой, разве что дорический, учит нас логичному, простому и ясному языку архитектуры, единству целого и тонкости в решениях деталей.

4.10. Портал церкви Девы Марии в Гельнгаузене. Германия

Естественно и то, что этот стиль отвергает и свободную пластику, и станковую живопись, которые могли бы разрушить его идеологическую целостность. Это ясное и логичное искусство, в котором все определяется исключительно целесообразностью, предпочитает всем остальным искусствам искусства прикладные. Пластику, которая в первую очередь представлена плоским барельефом, применяют только как украшение. Ей украшают капители колонн, стены и порталы. Причем, применяют ее крайне сдержанно, не разрушая плоскостности стены и целостности постройки. Такой пластический прием является не только

достаточным, но и необходимым в общей концепции стиля. Этот подход просматривается в изображении Христа, сидящего на троне в окружении апостолов. Этот барельеф помещен в люнете портала церкви Девы Марии в Гельнгаузене (Рис. 4.10.). Барельеф представляет собой ряд фигур, изображенных ан фас. Спокойствие группы подкреплено линейностью рисунка в передаче одежд. Автор не прилагает ни малейшего усилия, чтобы создать объединенную групповую композицию. Барельеф абсолютно не проработан вглубь. В результате он выглядит как плоский архитектурный орнамент, к чему и стремится скульптор средневековья. Он старается максимально органично вписать барельеф в идеологию всего здания.

Собственно живопись также испытывает вполне конкретные ограничения. Живописное произведение не должно разрушить плоскость стены, ей отдается верхняя часть стены в среднем нефе или плоскость потолка. Это определяет ее линейный характер. Любая попытка пространственной глубины вошла бы вразрез с основной идеей стиля.

В это же время в результате распространения монастырского книгоиздания потребовалось украшение рукописей. Здесь живопись находит широкую сферу своего приложения. Однако и в книге от нее требуется все то же. Невозможно рисунком разрушить плоскость страницы. Поэтому в книге расцветает искусство живописного орнамента. Переход к линейности рисунка после античных традиций на первый взгляд отбрасывает искусство несколько назад. Однако соподчиненность главной идее делает его неотъемлемой частью стиля. И к X веку переход к искусству линейного рисунка совершается полностью и в живопись проникает оцепенелость. Орнамент превалирует во всем. Одновременно вырабатываются канонические типы изображения фигур, лиц, положений тела и т. д. К XII веку процесс завершается полностью.

Изобразительные искусства этого времени, живопись и пластика, объединенные одним требованием: отсутствием всякого пространства, одновременно выработали тип изображения фигур и лиц без всякого выражения или активного действия. Персонажи скорее величественны и очень далеки от всего земного. Но при этом стена или страница книги цепко держат их своей плоскостью, заставляя полностью подчиниться тем условиям, в которых они находятся.

На потолке церкви св. Михаила в Гильдесгейме есть роспись, посвященная изображению библейского грехопадения. Роспись принадлежит мастеру XII века Ратману (Рис. 4.11.) Эта роспись рассказывает о библейском сюжете грехопадения с передачей

яблока. Традиции стиля соблюдены полностью. Лица и позы имеют абсолютно отрешенный характер, нет ни малейшего намека на чувственное волнение действующих лиц. Это действие, означающее проклятие рода человеческого, превращено автором в строгое иератическое действо. В противном случае вся сцена выглядела бы слишком приземленно. Фигуры статичны и выполнены в традициях византийского искусства. Плоскостной характер росписи поддерживается изображением дерева с помощью голых веток, раскинутых веером. В идее мастера отчетливо читается мысль о полном отрешении от какого бы то ни было человеческого мерила. Только такой подход дает возможность осмыслить всю значимость происходящего.

Невозможно обойти вниманием и светскую архитектуру романского периода. Она в значительной мере представлена строительством крепостей. Крепости служили оплотом жизни феодала. Они защищали как самого феодала, так и его вассальное население, которое скрывалось за стенами крепостей при надвигающейся опасности. Время романской культуры – это время феодальной раздробленности, время бесконечных распрей феодалов за свои владения, время междоусобиц и войн. Поэтому крепость служила и местом обитания семьи феодала и его непосредственных слуг, и фортификационным сооружением. Икак следствие, крепости преимущественно строились на высоких утесах. Используя естественный рельеф, легче было придать крепости неприступный вид. И гражданское население возводило крепости с таким же искусством и художественной выразительностью, как и церкви. Крепость являлась единым целым с утесом, на котором ее возводили. Она как бы вырастала из него, представляя собой единый организм с природной основой. Замками-крепостями была усеяна практически вся территория Европы. Такие замки, как замок Кведлинбург или Карлштейн близ Праги (Рис. 4.12.), являют собой яркий пример такого строительства. Они всецело объединены со своей скалой и парят над городом как мощные укрепления, создавая ощущение огромной силы. Общий облик замка – крепости вполне отвечает духу романского стиля. Позднее замки разрастались и превращались в небольшие городские образования со своим храмом и даже ратушью. В таких образованиях облик самого замка сливался в единое целое с романским храмом. Та же мощь, те же простые и лаконичные приемы декора, та же естественность в предназначении всех частей. Сам романский храм своим обликом не уступает замку с его фортификационным предназначением.

Следовательно, можно сказать, романский стиль в церковном

и светском искусстве вполне последователен и сохраняет чистоту замысла, отражая его органичность и целостность во всех постройках. Эта целостность стиля определялась единством идей народа, создавшего эту эпоху, твердостью религиозных верований, под знаменем которых творились замечательные произведения искусства. Все виды искусств: и архитектура, и пластика, и живопись, и прикладные искусства – следуют единым законам красоты. Романский стиль отвечает тем же принципам, которые родились еще в эпоху Античной Греции с ее мощным и последовательным дорическим стилем, в котором каждая деталь, каждый элемент подчинен единому целому и вытекает исключительно из своего назначения и целесообразности его использования.

При этом стиль развивался и совершенствовался. От простых и незамысловатых форм он перейдет к значительно более сложным. Плоские потолки в романском храме, которые определялись стропильными конструкциями покрытий, заменятся крестовыми сводами, что сразу обогатит внутреннее пространство базиликального сооружения. Главным и чрезвычайно значимым завоеванием этого периода в конструктивном и архитектурном отношении будет применение системы крестовых сводов в перекрытиях нефов, в результате чего распалубки сводов взаимно гасят распор друг друга. Этому же конструктивному решению сопутствовало применение гуртов или нервюр в качестве каркаса сводов, который передавал нагрузку на устои. Все эти конструктивные мероприятия создали возможность разгрузить стену и сделать ее менее прочной, иначе говоря, облегчить конструкцию стены. К 1100 году техника крестовых сводов прочно занимает свои позиции в архитектуре. Первыми крестовыми сводами перекрыты нефы в соборе в Клюни во Франции и в соборе в Майнце в Германии (Рис. 4.13).

Однако господство и передовые позиции в Европейской культуре перехватывает у Германии Франция. И уже к концу XII века Франция заложит предпосылки к формированию нового стиля, который получит название готического.

Глава 5
Искусство ранней, высокой и поздней готики

XII–XIV века – это время формирования феодальных государств Европы. Возникают Франция, Англия, Испания, Германия, скандинавские страны. В этой эпохе волнений и смуты крепчает католицизм и принимает часто самые причудливые и нелицеприятные формы. Для упрочения неограниченной власти церкви вводится инквизиция – жесткий неправедный суд над всеми инакомыслящими, хоть немного усомнившимися в вере Господней. Это время междоусобных войн по отвоевыванию территорий и материальных богатств. Время формирования территориальной целостности государств ярко иллюстрируется историей Жанны д'Арк. Роль Жанны д'Арк в историческом процессе – величайшая мистификация французских историков. Создана она была церковью и более поздними историками, такими как Мишле – директором национального архива, в 1831 г. Его измышления поступили во все учебники Франции и распространились за ее пределы. Ученый, историк и писатель Робер Амбелен показывает, каким образом была создана эта легенда, и разбирает истинные мотивы появления такой «героини» французского народа. Прежде всего, Жанна не была крестьянкой. Она была бастардом – внебрачным ребенком и приходилась сводной сестрой будущему королю Франции Карлу VII, т. к. была дочерью Изабо Баварской – жены Карла VI (короля Франции с 1380 г) и Луи Орлеанского. Она получила прекрасное воспитание и как дама высокого происхождения, и как воин. Легкость, с которой в те времена производились на свет дети брачные и, самое главное, внебрачные, порождала всевозможные тайны в процессе наследования власти, титулов и богатств.

Мы с вами проследим, каким образом это отразилось и в искусстве. История гласит, что Филипп Добрый имел трех законных жен и 24 любовницы, от коих имел 16 незаконно рожденных детей. У графа Клевского их насчитывалось 63. У епископа Камбре был хор из собственных детей в 36 человек. Однако в то время было не принято отказываться в высшем обществе от своих детей. Бастарды даже иногда становились королями, как в Испании Энрико II. Все деяния Девственницы (Жанны) были направлены на упрочение власти ее брата Карла VII, который не имел прав на престол, т. к. был незаконно

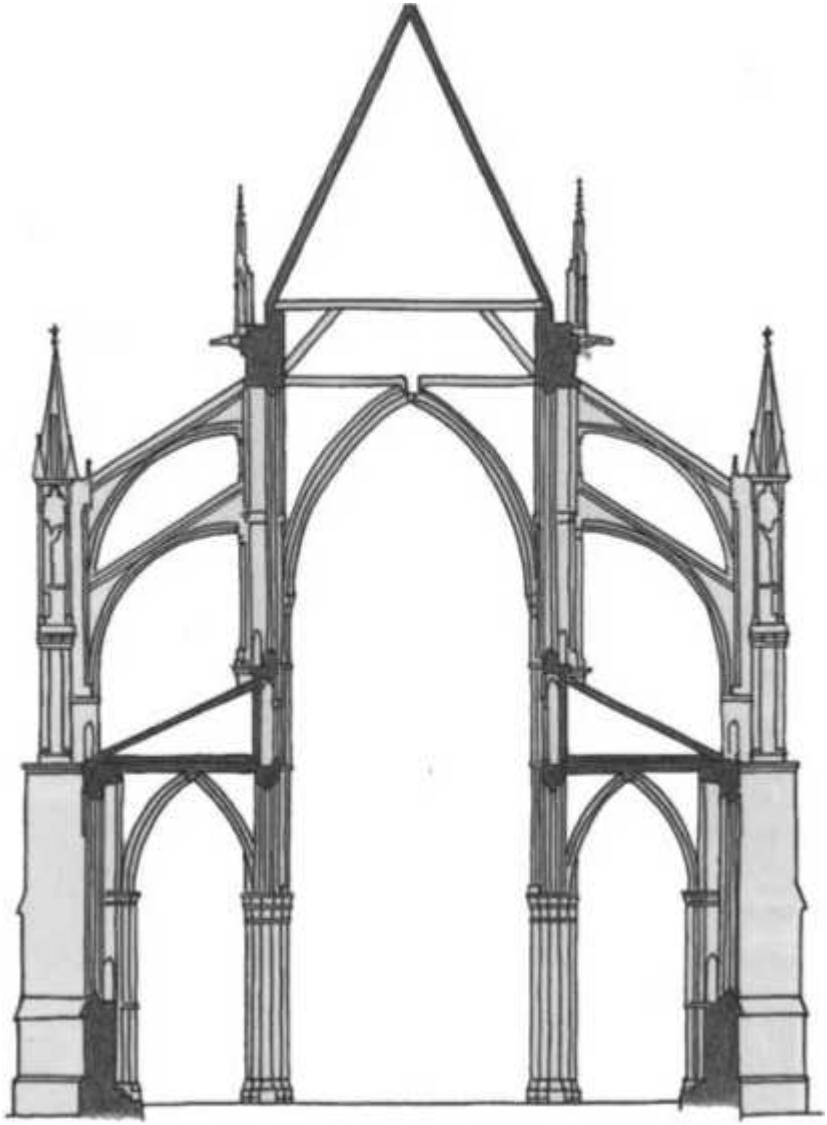
рожденным. Существовал Карл Орлеанский, который как раз и был законным наследником. Жанна и Карл разыграли невероятную сцену, в которой Карл VII, уже коронованный в Реймсе, дарит ей Французское королевство. Она же со своей стороны с помощью голосов, которые слышались ей с неба, «организовала» передачу королевства в руки божьи, откуда престол по священному закону отдавался опять Карлу VII. Власть Карла становилась законной от бога. Жанна имела королевские привилегии миловать. Только король обладал таким правом. Она имела герб с тремя лилиями, что говорит о ее королевском происхождении. Ее галлюцинации были унаследованы от бабки – королевы Баварской. А суд, который устроили над ней, был совершеннейшей фальсификацией. И сожгли на костре другую женщину. Ведь в это время, когда шла охота на ведьм, таких «ведьм» было предостаточно в застенках инквизиции. Жанна не могла быть подвержена такой казни, т. к. приходилась одновременно сестрой английской королеве, которая в свою очередь была сестрой короля Карла VII. Члены королевских семей не подвергались подобным наказаниям. Ее маленький отряд специально бросили в окружении, чтобы суд совершили англичане, когда она попадает к ним в плен. После фальсифицированного костра она прожила бездетно до 1449 г. А бездетной она была, т. к. имела измененную женскую физиологию, почему и пошло ее имя Девственница. Но, тем не менее, она вступила в брак с Робером дез Армуаз и скончалась в 1449 году под его фамилией. Подробности ее жизни и ее роль в истории Франции рассказываются Амбеленом в книге «Драмы и секреты истории». А для нашего разговора открываются исторические подробности того времени – времени неспокойного, жестокого, подчиненного законам церкви и законам высшего светского общества. Этой фальсификацией пользовалась церковь, когда ей нужны были великомученики, французские историки, когда требовалось поднять реваншистский дух народа, и еще многие. Вместе с этим мы погружаемся во время, когда наращиваются материальные богатства в руках высшего общества и духовенства и упрочается всеми силами государственность. Одновременно – это время личной храбрости, мужества и силы с одной стороны, время первых научных поисков в области астрономии, химии (открытие химического рецепта пороха в Европе) с другой. В этот век делались попытки возвести роль познания и разума на один уровень со слепой верой. Однако это заканчивалось чаще всего тюрьмой в лучшем случае, пытками и сожжением на костре в худшем. Другими словами это время бурное, экзальтированное, беспокойное. И все это находит свое

отражение в искусствах и архитектуре.

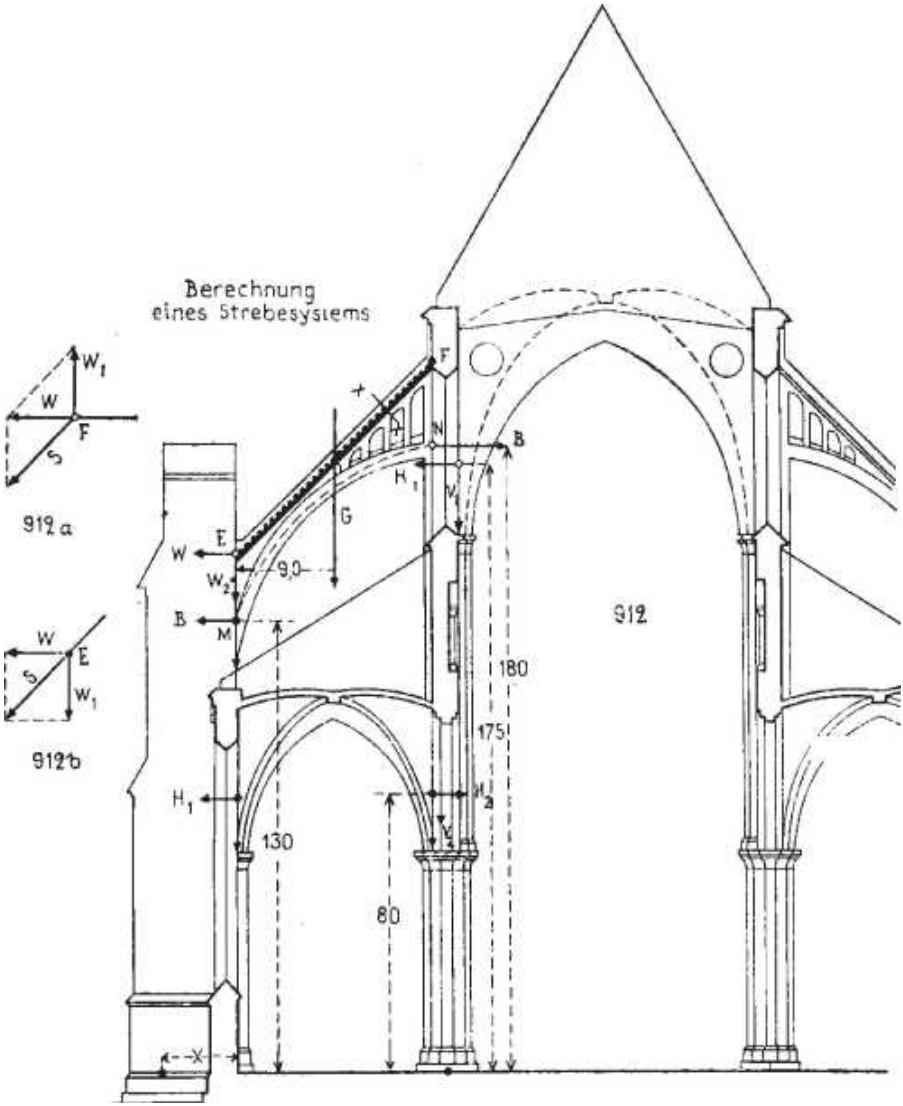
Готика родилась во Франции как естественное продолжение развития крестового свода в романских храмах. Именно во Франции произошел качественный скачок в конструкции перекрытий нефов. От плоских потолков, которые определялись стропильными конструкциями скатных крыш, перешли к применению крестового свода. Новая конструкция давала возможность разгрузить стену и перенести часть веса и распорных усилий от сводов на устои и контрфорсы (Рис. 5.1). И здесь же во Франции продолжается развитие сводчатой конструкции с применением в ней нервюр в качестве каркаса, который концентрирует в себе все усилия, давая возможность сделать свод более тонким (Рис. 5.2). Наряду с нервюрами арка меняет свою форму, превращаясь в стрельчатую. Подобное изменение очертаний арки преследует все ту же цель – уменьшить распорные усилия, поскольку, чем выше стрела подъема арки, тем меньшие усилия возникают в ее нижней трети. И если применение нервюр уже встречается на закате романской архитектуры наряду со сводами ребрами, являясь первым признаком зарождающегося нового стиля, то применение стрельчатой арки говорит о полной смене стилей и приходе на арену истории нового готического стиля. Уменьшение распора в стрельчатых конструкциях объясняется тем, что результирующая горизонтальных и вертикальных усилий по правилу параллелограмма значительно отклоняется в среднюю треть конструкции. Это говорит о снижении распорных горизонтальных усилий, что, в свою очередь, дает возможность освободить стену от ее первоначального предназначения, которое она имела в романских базиликах в качестве основного элемента для погашения распора. Теперь усилия распора передаются на устои и через аркбутаны (боковые скелетообразные арки) на контрфорсы. В новой конструкции контрфорсы являются основными элементами, на которые передается весь распор сводов (Рис. 5.3). С применением новой конструкции появилась возможность вообще освободиться от стены. Этот процесс освобождения пространства от жестко ограничивающей стены с перенесением всей нагрузки на устои и контрфорсы будет происходить постепенно. Начавшись во Франции (Рис. 5.4), он придет к апогею в Англии, Дании, Бельгии (XV–XVI вв) (Рис. 5.5), где стена, как несущий элемент пропадет вовсе.

Таким образом, можно сказать, что романский стиль отличался тем, что искал опору для перекрытий только в стене. В новую эпоху, эпоху готики, представления поменялись, и стена становится лишней, ее стараются полностью уничтожить и

перенести ее несущую функцию на столбы и аркбутаны с контрфорсами.



5.1 Разрез готического собора в Реймсе



5.3 Усилия в элементах конструкций характерного поперечного сечения готического собора

Ранняя готика

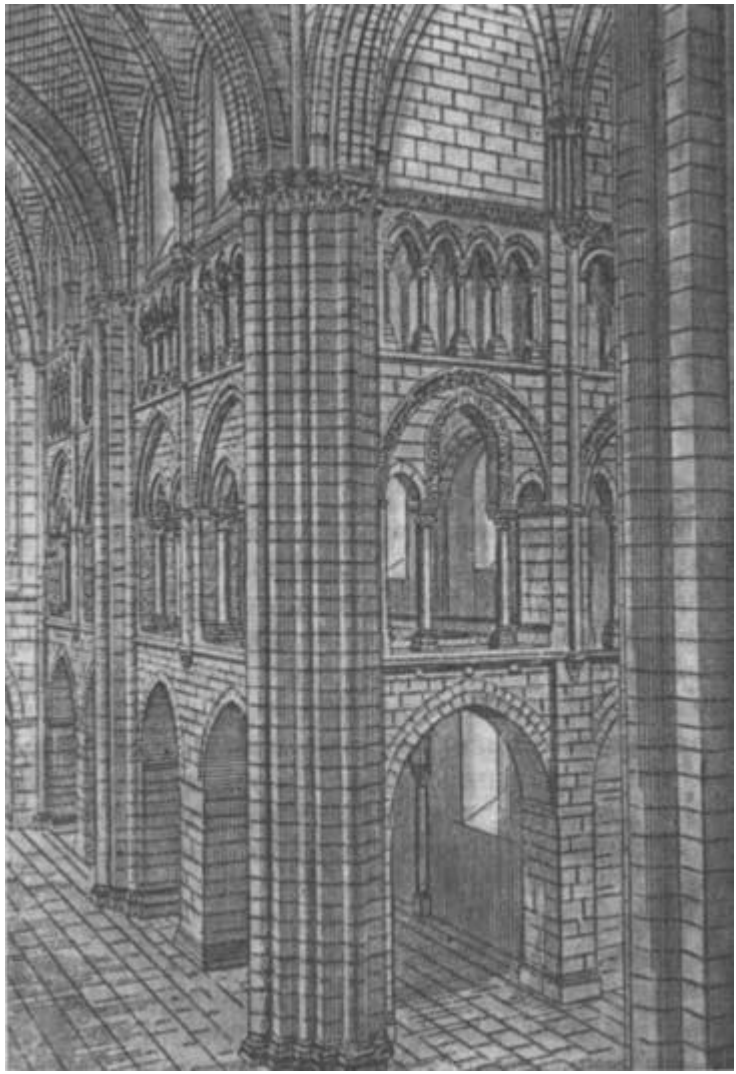
Рассмотрение собора в Нуайоне во Франции (начало строительных работ – середина XII в) дает возможность проследить начальные этапы развития готической архитектуры. (Рис. 5.6). Оставаясь базиликой, собор тем не менее уже изменился. Незыблемость романской стены в нем отсутствует (Рис. 5.7). Множество окон в наружных стенах, пропускающих свет внутрь, и, особенно, большие высокие окна вверху среднего нефа, а также появившаяся галерея над боковым нефом (Рис. 5.8.), довольно изящная, по сравнению с романской, аркада бокового нефа, – все говорит о полном разложении стены, о потере ее естественного предназначения. Горизонтальные элементы романского храма, имеющие своей целью привести взгляд к алтарю, еще имеют место в новом порядке. Однако устой с его вертикальностью начинает превалировать в этом бывшем царстве горизонтальных деталей, устремленных к абсиде. Вертикальная устремленность устоев станет характерной чертой нового стиля. Главную роль в этом процессе сыграют нервюры. Их применение в крестовом своде после сводов ребрами в качестве каркаса конструкции является первым самым ярким признаком нарождающегося готического стиля в ранних французских базиликах.

Стрельчатая арка занимает главенствующее положение, как в интерьере, так и снаружи постройки. Меняется отношение к расположению входа в здание. Если в романском храме он находится на длинной боковой стене, то теперь, в готическом, его невозможно расположить сбоку, т. к. мешают контрфорсы, выстроившиеся вдоль боковых стен собора. Вход находит свое место на торцовой стене здания. Боковая стена, потеряв главенствующее значение, передает его узкой торцевой стене. Вход обрамлен двумя значимыми башнями, которые тесно с ним связаны, так же как и со всем зданием (Рис. 5.9). Стремление башен вверх сдерживается, тем не менее, мощными горизонтальными карнизами и скульптурным фризом. Это не позволяет потерять ощущение стенной плоскости. Допускается лишь некоторое ее облегчение окнами или верхним аркатурным прозрачным фризом. Этой же цели следует размещение в центре фасада окна-розы с витражным остеклением.

5.9 Собор Нотр – Дам в Париже.
Западный фасад. Начало строительных работ – ок. 1200 г.

Приход ранней готики в Германию характеризуется довольно точным копированием французских тенденций как в архитектуре, так и в искусстве вообще. Тем не менее, признаки готического стиля в германской постройке применяют осторожно. Стрельчатый свод сначала применяют только как новую конструкцию, а все остальное – и проемы в стенной плоскости, и аркады – решают с помощью круглых арок и сводов. Применяется

только круглая розетка окна. Остальные же приемы нового готического стиля не используются. Они заменяются более сложными формами романской архитектуры (Рис. 5.10.).



5.10 Собор в Лимбурге.
Интерьер

Период ранней готики характеризуется интересом к светской музыке. Эпоха готики – это время появления самостоятельных городов. Простое население, уставшее от трудов и крестовых походов своих хозяев, а также рыцари от своих турниров, стремятся к развлечению. И выразилось это в развертывающихся на площадях музыкальных представлениях. В них участвуют певцы, актеры, циркачи. На юге Франции возникает в XII веке

первая профессиональная школа светской поэзии и музыки, школа трубадуров. В Германии они назывались миннезингерами. С севера Франции к ним присоединились поэты и музыканты-труверы. Их мало интересовали божественные темы. Они предоставили заниматься этим служителям церкви и ученым–философам. Зато проблемы бытовой человеческой жизни, чувства простых людей были для них предметом пристального внимания. Они воспевали все, что их окружало: прежде всего любовь и страдания, ласковые весенние денечки, бесшабашное вечно голодное студенчество и, конечно, превратности судьбы. Средневековый поэт говорил прямо и просто, с безыскусным доверием к слушателю. Вот он радуется лету:

Ну, здравствуй, дорогое лето!
Ты пышной зеленью одето.
Пестреют на поле цветы
Необычной красоты,
И целый день в лесу
тенистом
Я внемлю птичьим пересвистам.

У трубадуров роль композитора и поэта прямо связаны. Причем композиционный строй музыкального произведения определялся стихами.

Григорианское пение было обусловлено ритуальной процедурой с молитвенным словом. Светская поэзия породила новый музыкальный строй, который подчинялся теперь строгому поэтическому рифмованному стиху, но одновременно мелодичность получила большую свободу.

Музыка песен трубадуров полностью определялась стихами. Прекрасной иллюстрацией этой взаимосвязи служат песня о прекрасной даме (CD. Пример 4) и шуточная песенка школяра (CD. Примерб). Мелодии эти весьма различны, но есть в них одно общее, что их объединяет – это ритм. Ритм, который вносят трубадуры, ложится теперь в основу музыкального строя. Еще одной особенностью этой музыки были повторы, что совершенно не свойственно григорианскому пению. Такое наличие повторов прослеживается в рыцарской песне, которую написал знаменитый миннезингер Вальтер фон дер Фогельвейде (CD. Пример 6).

По аналогии с архитектурой музыка этого времени получает более сложный внутренний строй. Как готический собор расчленяется часто расположенными структивными деталями (нервюрами, карнизами, архивольтами порталов, аркадами галерей) по сравнению с простой и даже скупой расчлененностью

форм романского собора, так и музыка получает членения с помощью ритма и повторов.

В прикладных искусствах происходят также значительные изменения в сторону большей усложненности форм, их расчлененности и ухода от плоскостного решения. Попробуем проследить эти изменения на примере раки св. Елизаветы Венгерской из Марбурга (Рис. 5.11). Рака уходит от простой конструктивной к сложной расчлененной форме. Она состоит как бы из трех частей, каждая из которых имеет свое завершение. Средняя доминирующая часть венчается трехчастной аркой в форме трилистника, а две боковые завершаются простыми треугольными арочками. Гребень раки не жестко ограничен, а разрешен ажурно пятью пластическими акцентами. Рисунок не процарапан иглой или нарисован эмалью или же чернью, а имеет теперь пластическую выразительность сильно выступающих из плоскости фигур, каждая из которых получает полную самостоятельность.

Чрезвычайно значимые изменения происходят и в пластике. К моменту возникновения нового готического стиля в области пластического искусства существует только барельеф. И вот этот замечательный вид искусства получает в эпоху готики два направления развития. Во-первых, сам барельеф уходит от статичности и расчлененности, спокойствия и изолированности фигур, продиктованных его жесткой подчиненностью архитектуре. В нем появляется движение, объединение в смысловые группы, что превращает барельеф из декоративного искусства, работающего на архитектуру, в искусство вполне самостоятельное. С другой стороны отдельные фигуры начинают все активнее выступать из стены, как, например, в тимпане портала собора Парижской богоматери или фигуры в тягах арок собора в Шартре, не смотря на то, что барельеф еще в какой-то мере скован рамками зависимости от архитектуры. Тем не менее, все говорит о рождении свободной пластики, иначе говоря, самостоятельного искусства скульптуры (Рис. 5.12, Рис. 5.13.).

В живописи также заметны перемены. Она перестает быть только миниатюрой или фреской. Живопись получает самостоятельность в виде станковых картин. Однако необходимо отметить, что в период ранней готики только намечаются эти изменения. Все существенное произойдет позже. В период высокой готики.

Высокая готика

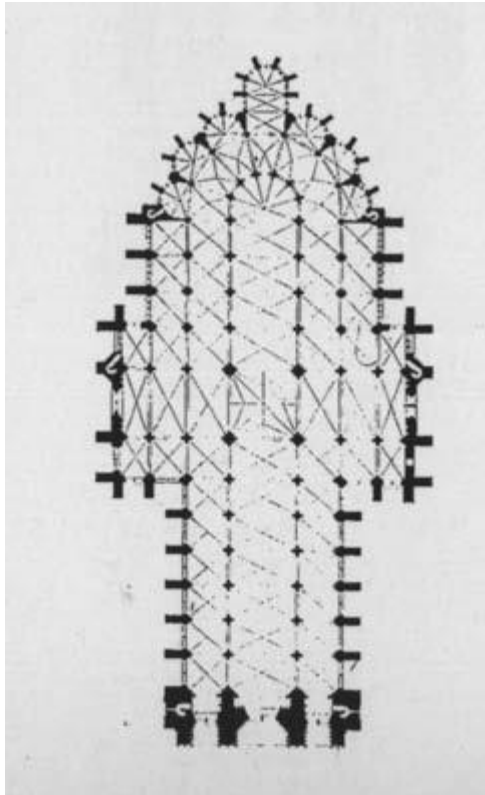
К 1250 году техническая мысль вполне определилась в отношении готических конструкций. И техника строительства создает окончательный тип классического готического собора. Во Франции строятся соборы в Реймсе, Шартре, Амьене и Страсбурге (Рис. 5.14, Рис. 5.15). В Германии – соборы в Марбурге, Фрайбурге и Кельне (Рис. 5.16, Рис. 5.17.). На чем же остановилась высокая готика при формировании конструктивно-пластических характеристик готического стиля? Если ранняя готика (собор в Нуайоне) еще сохраняла стену при частичном ее разрушении окнами, то высокая готика «проломила» стену совсем.(Рис. 5.18). Теперь вместо стены сплошные окна в двух уровнях. В Реймском соборе стену еще нельзя упразднить там, где примыкает односкатная крыша бокового нефа. Тогда возникает идея замаскировать это место декоративной галереей трифориума. Однако в Страсбургском соборе и в других соборах высокой готики выход найден (Рис. 5.19). Крыши боковых нефов становятся плоскими. И уже ничто не мешает прорезать стену трифориума окнами, а галерею его декорировать в соответствии с характером верхних переплетов.

Отсутствие стены привело к исчезновению фрески как живописного жанра, сопровождавшего убранство интерьеров романских соборов. Нет теперь стены, нет и фрески. Ее роль берет на себя витраж (Рис. 5.20). Простое окно с его переплетами еще слишком напоминало плоскость. Теперь же витраж с живым рисунком, с изображением фигур и сложным членением всей плоскости оконного проема лишает последнюю той первичной функции сплошной поверхности, которая прочитывалась со времен существования стены.

Существенно меняется и роль устоев. На этапе ранней готики в соборе в Нуайоне устои только выступают из стены. В соборе в Реймсе они полностью освобождены и устремились вполне самостоятельно вверх. Однако в соборе сохраняются еще признаки романской базилики с ее горизонтальными карнизами и вновь возникшим трифориумом, которые останавливают вертикальную устремленность ввысь устоев. В Страсбургом соборе устои освобождены вполне. Все подчинено одной цели – энергичному движению по вертикали вверх. Этому служат нервюры сводов, гурты устоев, дополнительные пилястры устоев. Стремительность, с которой все детали уводят взгляд ввысь, связана одновременно с излишней дробностью деталировки, что лишает устои впечатления их прямого предназначения как

элемента, несущего тяжесть. Базы устоев стали многоступенчатыми и служат визуальным смягченным переходом от ствола к основанию пола. Капители восприняли растительные мотивы с кленовым листом, листом дуба, плюща или винограда. Выбраны листья, которые имеют активную профилированную зубчатую форму. Декор полностью скрывает основную форму капители (Рис. 5.21.). В декоре появляются изображения животных. Такими головами фантастических животных завершают, например, водосточные трубы (Рис. 5.22).

Пространство окончательно теряет какие бы то ни было границы. Больше нет замкнутой абсиды главного нефа. Теперь ее прорезали окна и за хорами появился проход.(Рис. 5.23). Таким же проходом завершаются и боковые нефы. Пространство главного и боковых нефов перетекает одно в другое беспрепятственно. Взгляд скользит от окна к окну, от арки к арке. Взгляду не за что зацепиться, не на чем остановиться. Пространство вокруг безгранично и уходит в бесконечность. Цельность внутреннего пространства распадается. Целесообразность уступает место общему впечатлению.

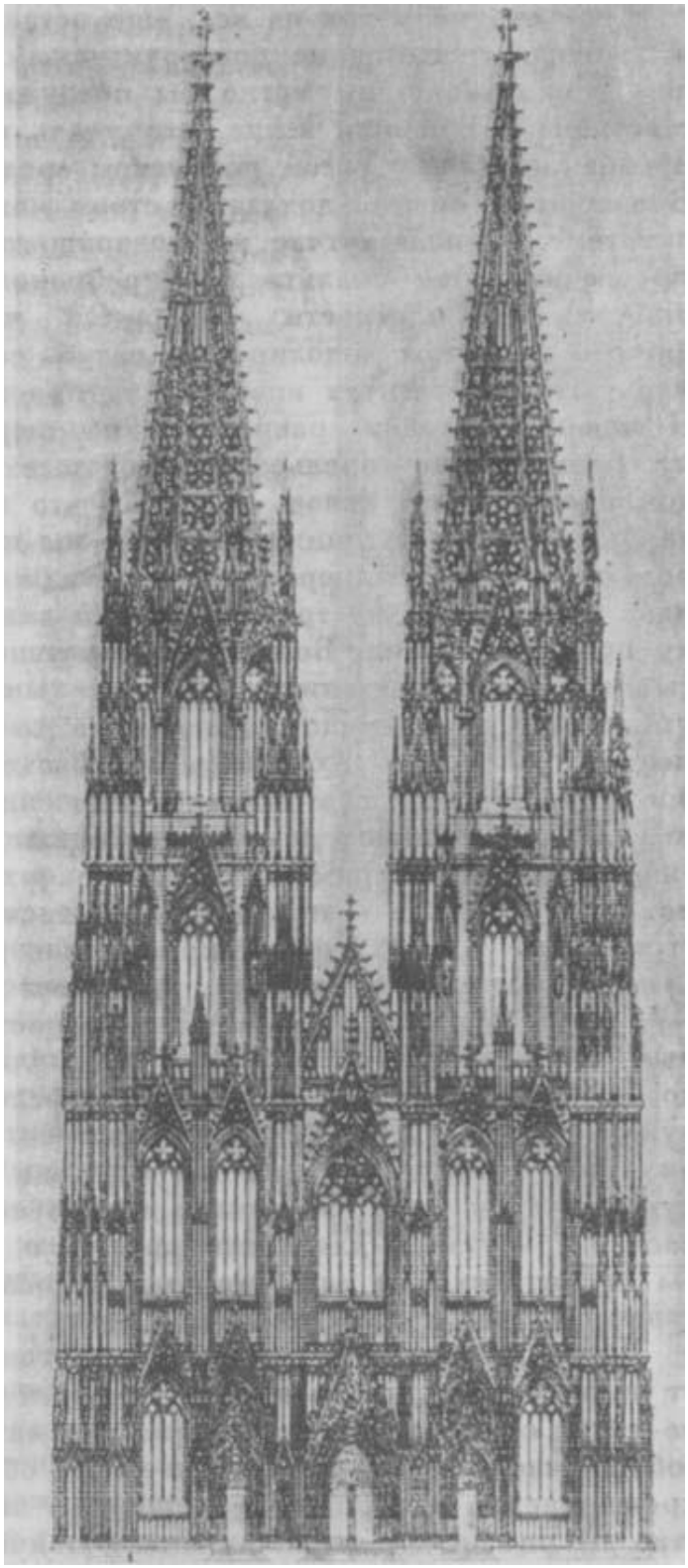


5.23 Собор Нотр-Дам в Амьене. План и западный фасад. Начало строительных работ – 1220 г.

Снаружи также усиливается устремленность здания ввысь за счет пинаклей, которые дополняют теперь каждый контрфорс (Рис. 5.24. Собор Сент– Этьен в Бурже. Фасад с пинаклями). Через эти остроконечные башенки размывается контур здания, четкие границы его формы. Особенно ярко это можно проследить при сравнении трех фасадов собора Парижской богоматери, Реймского и Кельнского собора (Рис. 5.25). Кельнский собор, начатый в период высокой готики, заканчивался во времена поздней и завершался окончательно в 1880 году. Поэтому его архитектура отражает переход высокой готики к своему закату.

В готическом соборе главным становится, как уже отмечалось, узкий торцевой фасад здания. На нем концентрируется основное впечатление от постройки. При сравнении трех фасадов ранней, высокой и поздней готики можно отметить, как за одно столетие стиль формировался и каким образом пришел к своему закату. Если в соборе Парижской богоматери еще активно присутствует стена, если вертикальные членения еще останавливаются горизонтальными делением на этажи, а в Реймском соборе все еще присутствует горизонтальное

членение, но уже пересеченное вертикальными деталями, то в Кельнском соборе ни о какой стене говорить не приходится. Все подчинено полету ввысь. Если в Париже башни имели усеченную форму, то лишь потому, что для колоколов этого было вполне достаточно, а вовсе не потому, что их не удосужились достроить. Но вот в Кельне никакой целесообразности не наблюдается вовсе. Обе башни служат исключительно разрешению фасада здания в высоту.



5.25 Собор в Кельне. Фасад

Собор воспринимался не как постройка, а как посредник между небом и землей. Поэтому эстетическое впечатление от собора являлось самоцелью, в него вкладывали смысл, который определяли как полет души за пределами всего земного.

Попробуем сравнить романский и готический собор. В чем единство, а в чем различие. Из сказанного выше понятно, что главными различиями является наличие и «разрушение стены», стремление к горизонтальным элементам и вертикальности композиции, но есть и принципиальное различие между этими постройками. Это – противоположность в основной концепции здания, построенного исходя из целесообразности, и здания, построенного исключительно ради впечатления. Только стремление к целесообразности, исходя из конструктивных и пластических возможностей, может создать гармоничное целостное сооружение.

Гармония и ясность тут же исчезают, когда строят, главным образом, в расчете на впечатление. Единство цели определяет внутреннюю структуру и внешний облик романского храма, что и приводит к единству всей композиции. Перед архитектором готической эпохи стояла задача обеспечить яркое впечатление от постройки. И он достигает в этом вершины искусства. Однако желание освободить стену от ее главной функции и «разрушить ее совсем» привело к возникновению несущих конструкций, которые не прочитываются целиком ни внутри сооружения, ни снаружи. Внутри не понятно до конца, на чем собственно держатся своды, а снаружи не видно, что поддерживают конструкции аркбутанов и контрфорсов. Отсюда распределение функций опоры и тяжести нельзя прочитать в целом ни внутри, ни снаружи. Это делает общее решение дисгармоничным в противовес романскому собору, где все очевидно.

Дисгармония наблюдается и в архитектуре фасада. Главный фасад никак не связан с основной массой здания и стоит совершенно самостоятельно. Основной акцент, который в базилике, тем более готической, падает на средний неф, на фасаде не отражен вовсе.

Стена, которая на фасаде должна проявить пространство и местоположение среднего нефа, совершенно затеснена. Главенствуют вертикальные линии башен, которые отражают на фасаде второстепенные боковые нефы.

Размеры порталов выровнены и тем самым снивелировано значение главного портала.

После проведенного анализа становится ясным, что

готический стиль склоняется больше к пластической, живописной выразительности, чем использованию чистой конструкции в формообразовании архитектурных произведений.

Этой же тенденции следует и прикладное искусство. Стремление к разрушению плоскости прослеживается и здесь. Серебряных дел мастера прорабатывают пластику своих произведений вглубь фона (Рис. 5.26). Вновь применяется прозрачная эмаль, которая позволяет достигать того же эффекта (Рис. 5.27). Главное достичь пространственной глубины.

Особого развития как самостоятельного вида искусства достигает скульптура. Процесс освобождения от зависимости от архитектуры происходит в пластике постепенно. Однако ей удается вырваться на самостоятельный путь и предстать в полном расцвете пластической красоты. Скульптура достигает такой силы выразительности, что выходит на уровень скульптуры Греции классического периода.

Для того, чтобы убедиться в этом, обратимся к скульптуре собора в Реймсе, фигурам Евы и Пророка (Рис. 5.28). Скульптура настолько наполнена чувственной выразительностью и силой, индивидуальными характеристиками героев, что смысл, вложенный в них автором, прочитывается с полной ясностью. Тонкие черты лица и мягкие линии одежды в фигуре женщины, ее тело, которое прослеживается под складками платья, все это противоположно массивному телосложению мужской фигуры, одетой в грубоватую ткань, чертам его лица. Если женский образ отражает нежную прелесть, то мужской, очевидно, силу и мужественность. Автору невозможно отказать в тонкой наблюдательности и высоком мастерстве исполнения.

5.28 Собор в Реймсе. Скульптурные изображения Евы и Пророка

В развитии книжной миниатюры прослеживаются знакомые тенденции отказа от строгой плоскости листа (Рис. 5.29.). Орнамент удивительно затейлив и не служит целостности композиции. Кроме орнамента, наличествует какой-либо сюжет, который также разрушает плоскость страницы. Так что единство листа как плоскости пропадает окончательно. Эту тенденцию прекрасно иллюстрируют «Малый часослов» герцога Беррийского «Рождество», ок. 1410 г., хранящийся в Париже и «Молитвослов» Джайна Голеаццо Висконти, созданный Джованино де Грасси и хранящийся во Флоренции (Рис. 5.30). Герцог Беррийский и

Филипп Смелый создали два самых изысканных двора в Европе, где бывали многие миниатюристы.

В том же ключе развивается и музыка средних веков. От григорианского пения и органумов с двухголосным пением необходимо было перейти к более упорядоченной и последовательной музыкальной форме. Мелодическая линия, совмещенная с ритмом, дали именно то, что требовалось во времена развитой готики. Подобный музыкальный строй отвечал философии своего времени, внешнему облику готического собора, устремленного ввысь, полету души от земного к небесному. Помимо анонимных композиторов появились профессионалы. Слово «композитор» произошло от слова компонировать, т. е. сочетать. Профессиональные композиторы успешно творили в школе при соборе Парижской Богоматери. Из истории музыкального искусства до нас дошло имя композитора Леонина, который считается первым композитором Европы. Послушайте органумы времен Леонина, которые показывают, как музыканты Школы Нотр-Дам применяли в своих произведениях найденные Леонином правила композиции (CD. Пример 7). Эта музыка, несмотря на то, что продолжала исполняться в церкви, предназначалась специально для слушания.

Литература также не осталась уделом монастырской жизни с ее научными, философскими или религиозными целями. Наряду с поэтическим жанром трубадурских песен появляются баллады о подвиге героя. Одной из первых баллад была «Песнь о Роланде». Она появилась еще в романскую эпоху и получила свое продолжение как жанр уже в эпоху готики. Незыблем романский собор. Также тверд герой баллады Роланд:

«Позор тому, в чье сердце страх закрался…
Верх мы возьмем, и поле будет нашим.»

(Перевод Ю. Корнеева)

Роланд – идеал доблестного рыцаря. Он вассал своего короля Карла и даже, когда погибает, не забывает о своей преданности королю:

«К Испании лицо он повернул,
Чтоб было видно Карлу королю,
Что граф погиб, но победил в бою.»

(Перевод Ю. Корнеева)

Эти строки замечательно характеризуют отношение к рыцарскому долгу, героизму и доблести во времена средневековья. А ведь это времена рыцарских крестовых походов, где каждый участник добывал себе славу, титул и богатство. Наряду с балладой в эпоху готики появляется и рыцарский роман.

Как уже отмечалось, в походах во многих орденах и, особенно, в ордене тамплиеров, дама была недоступна для рыцаря. С этим запретным плодом родилось трепетное, поэтическое отношение к даме. От рыцаря требовалась не только доблесть, но и обходительность, и тонкость чувств. Сюжеты рыцарских романов, которые писались в стихах, посвящались любовной теме и рыцарским подвигам в честь дамы сердца. Рыцарские романы писались для дворов феодалов, которым были близки основные мотивы этих произведений. Авторами рыцарских романов часто были сами дворяне. В истории остались их имена: Бенуа де Сент-Мор, Кретьен де Труа и другие. В городской среде появились литературные произведения совсем иного характера. В основном это были басни. Сатирические произведения с героями в облике зверей позволяли высмеивать все пороки общества. Такой была и первая дошедшая до нас басня «Роман о Лисе». Все литературные произведения пишутся в форме стиха, что придает им ритмический характер и роднит с ритмической тенденцией в написании музыки. Ритм присущ всему готическому искусству. Он главенствует в архитектуре соборов, в музыке и. как мы убедились, в литературе.

В готике происходят дальнейшие изменения. И связаны они во многом с мироощущением общества. Время крестовых походов, активная городская жизнь, все говорит о том, что жизнь стала другой по сравнению с размеренной и во многом аскетичной романской эпохой. Даже такой жанр, как мистерия, был простым сценическим действием с библейским текстом в сопровождении духовного пения. Мистерия была частью религиозного обряда, элементом богослужения. Готика вносит во все сильные чувства с их ярким воплощением в художественных произведениях. Если это сцена на библейский сюжет, то женщины должны рыдать над гробом Спасителя. Если сцена радости, то действующие лица ликуют. Примером может служить роспись капеллы в Падуе мастером того времени Антикьеро «Распятие» 1374–1379 г. (Рис. 5.31). Темы, где присутствует действие, становятся основными для живописи и скульптуры. В них все подчинено новому мироощущению через порыв чувств. Если в романскую эпоху Христос парит над окружающим миром, то теперь своим жестом он гневно проклинает (Рис. 5.32). На фреске сегодня утрачена рука в карающем жесте, но по суровому выражению

лица Христа можно с уверенностью судить о его намерениях.

Поздняя готика

Высокая готика широко распространилась по территории Европы и захватила почти все страны. В каждой стране она получила своеобразные черты. Однако ее распад как стиля пришелся в основном на страны северо-западной Европы: Бургундия, Германия и Нидерланды. Здесь черты высокой готики претерпевают значительные изменения, превращаясь скорее в вычурные и излишне назойливые. Тектоническая сущность базилики теряется окончательно. Все напоминает больше о декоративных задачах решения интерьера. Устои визуально ничего не несут, они мелко и дробно расчленены. В них нет больше величия несущего элемента. Они скорее худосочны и менее значительны, чем не заре рождения готического стиля (Рис. 5.33). Устои могут приобретать даже винтообразный профиль, что совершенно искажает их естественное восприятие как конструктивного элемента (Рис. 5.34). Капитель утрачивает свое значение и исчезает совсем. Теперь ничто не разделяет устой и элементы свода. Нервюры, как стрелы, мчатся ввысь без остановки, начинаясь прямо из земли. Приходит время веерных сводов. Они чрезвычайно затейливы и прихотливы. Однако и они, по большому счету, скрывают тектоническую структуру свода (Рис. 5.35). В планировочном решении нет теперь главного, боковых нефов. Все нефы имеют одинаковую высоту. Базилика теряет свой первозданный вид, который сформировался из конструктивно планировочной необходимости (Рис. 5.36). Пространство, залитое светом из огромных окон, ощущается единым и очень большим по сравнению с пространством романской и даже раннеготической базилики. Декоративность побеждает. Нет уже той естественной конструктивной строгости. Все элементы кажутся размещенными как в лихорадочном сне. Все кружится, вьется, не имеет четких границ (Рис. 5.37, Рис. 5.38). Тем не менее, орнаментальное богатство достигает, кажется, своего апогея. Орнаментальные мотивы необыкновенно красивы. Однако все настолько витиевато и размещено так вольно, что всякая форма скрывается под этим декоративным убранством абсолютно (Рис. 5.39). Орнамент с его изощренной красотой подавляет все и становится самоцелью.

С поздней готикой происходят те же процессы, что и с эпохой эллинизма. В архитектуре господствует лишь орнамент, зато живопись и пластика приобретают неограниченную свободу.

В прикладных ювелирных искусствах отчетливо видна потеря тектоники предмета. Этот процесс явно раскрывается в

дарохранительнице, в которой ножка по отношению к самому сосуду представляется излишне тонкой, да еще и испещренной тончайшей резьбой (Рис. 5.40). Само предназначение ножки завуалировано так же, как и сам сосуд, скрытый под изысканным и причудливым узором. Во всем видна потеря четкой формы, исчезающей под богатейшим орнаментом. Завершение дарохранительницы шпилем окончательно приобщает ее к стилю поздней готики.

Тот же самый вкус в мужском костюме обтягивает ноги и обувает их в остроконечные башмаки, похожие на клюв птицы, изобретает корсет для женщин для того, чтобы втиснуть тело в эту противоестественную форму (Рис. 5.41). В одежде богатство выразительности доходит подчас до весьма неприятной карикатурности. Применяются ткани, которые дают большое количество мягких складок. На головах у женщин появляются головные уборы, далекие от какой бы то ни было целесообразности. Они копируют остроконечные шпили готических соборов или имеют еще более сложные и массивные формы. Все говорит о не спокойствии и даже определенной возбужденности в обществе. Ведь именно в период поздней готики охота на ведьм приобретает самый широкий размах, начинаются массовые гонения на евреев.

С другой стороны, как уже отмечалось, скульптура получила свободу и воспользовалась этой свободой с максимальным результатом. Во время поздней готики появляется скульптура, полная жизни, движения, чувств, причем самых драматических. Достаточно взглянуть на прекрасную скульптуру портала собора Нотр Дам в Париже, или скульптуру Клауса Слютера в Картезианском монастыре (Рис. 5.42), или на фигуры императора Оттона и его супруги в Майсенском соборе (Рис. 5.43) и, наконец, на заалтарный образ Христа в Римини (Рис. 5.44).

Процесс создания живописи как самостоятельного вида искусств прослеживается, прежде всего, в Нидерландах, где поздняя готика создает самые яркие свои произведения. Нидерландская школа живописи становится ведущей. Живописцы этой школы представлены замечательными именами братьев Ван Эйков или Гуго ван дер Геза. Художники этого периода обратились к сюжетам, если и легендарным или библейским, то во всяком случае написанным превосходным живописным языком. Герои перестали на их полотнах быть безликими существами. Особое внимание художников к индивидуальным чертам модели позволило нам сегодня ясно представить людей этой эпохи. Портретное сходство очевидно. На всех полотнах герои живут и действуют в обстановке своего времени, в

современных ему костюмах. Пространство картин передано с большим искусством и глубиной, в него включены замечательные природные ландшафты.

5.44 Заалтарный образ с «Распятием» из Римини. Голова распятого Христа

Помимо большого мастерства художников в изображении лиц героев, движений, фигур, одежды, их работы отмечены тонким чувством цвета. Все вместе предстает перед зрителем как великолепное отражение поздней готической эпохи (Рис. 5.45, Рис. 5.46, Рис. 5.47; Рис. 5.48.).

Последним аккордом в рассмотрении стилистического разложения поздней готики может быть рассмотрение трансформации музыкальных произведений. Готика этого времени носит название пламенеющей, «style flamboyant», и об этом времени звучат замечательные слова исследователя И. Хейзинга: «Пламенеющая готика-это словно бесконечно длящийся заключительный органный аккорд, в ней каждая деталь прорабатывается без устали. Это безумное прорастание формы захватывает все поверхности и все линии. В этом искусстве господствует тот страх пустоты, который вероятно, может быть назван характерным признаком близящихся к концу духовных периодов».

Музыка не осталась глуха к изменениям в обществе и к изменениям во всех видах искусств. В музыке также потребовалась большая легкость, витиеватость, как в готическом соборе. И музыка ответила этим стремлениям человека. В этот

замечательный период родился и успешно работал ученый и музыкант Филипп де Витри. Он создает первое теоретическое исследование о музыке «Ars nova», что означает «Новое искусство», пытаясь в нем предложить новое отношение к прекрасному в музыке. И музыкальная культура последовала за этими новыми правилами. Основными направлениями учения де Витри было стремление к более мягким и нежным звучаниям. Грубые и тяжеловесные должны были уйти в историю, ассоциируясь с романской культурой и архитектурой. Ибо музыка, «это отзвук небес, голос ангелов, веселье рая, чаяние эфира, церковный орган, пение птах, отдохновение всех печальных и отчаявшихся сердец», как утверждали мудрецы.

Можно послушать песню о весне итальянского композитора XIV века Франческо Ландино (CD. Пример 8). Его музыка отражает всю раскрепощенность эпохи и одновременно звучит очень красиво.

В 1330 году родился французский поэт, рыцарь, музыкант, писатель и историк Гийом де Машо. Он проживет до 1377 года и напишет множество замечательных произведений. Однако его поэзия, а в ней он был особенно интересен, следовала правилам своего века. Она была куртуазной: имея любовный сюжет, стихи отличались изысканными метафорами и сравнениями, намеками и тонкими аллегориями.

Вот его стихотворение «Замок любви»:

Любви, что замка, мне б
Построить
Основа и живая нить —
Душой любить,
Из стен, которая главней,
А он тем краше и прочней —
Умно таить.
Что башни там во все концы, бойницы, квадры
и зубцы —
Очами обольстить.
И кто же охраняет вход?
Лишь опасенье, станут
говорить.
Но что за ключ врата мне
Отомкнет?
Любезнейше молить.

Послушайте две вокально-инструментальные пьесы Гийома де Машо «Я вздыхаю» и «Тот, кто больше не молод», которые

написаны в стиле поздней готики «Ars nova». Очевидно, что полифоническая и многоголосная мелодия этих произведений намного более свободна, непринужденна и не лишена изящества, по сравнению с произведениями Школы Нотр Дам, более тяжеловесными и грубоватыми (CD. Пример 9).

Так естественно, повторяя путь античности, готика прошла свой путь от ранней, конструктивно и планировочно определенной в архитектуре, до поздней, когда от тектонической логики и закономерности во всем пришла полностью к потере какой бы то ни было целесообразности, заменив ее сплошным декором. Эти признаки отчетливо прослеживаются во всех видах искусств. И даже скульптура и живопись, получившие полную свободу развития, не остались в стороне от этих тенденций.

Глава 6
Искусство раннего и высокого Возрождения, его гуманистическая направленность

Италию не обошла готика. Однако итальянская готика имела неглубокие корни. Она скорее заимствовала поверхностные приемы готического стиля, применяя конструкции перекрытий крестовыми сводами, нежели облегчая конструкцию с помощью упразднения стены, возведения контрфорсов и аркбутанов и не приводя декоративность стиля к устремленным вверх деталям (Рис. 6.1., Рис. 6.2.).

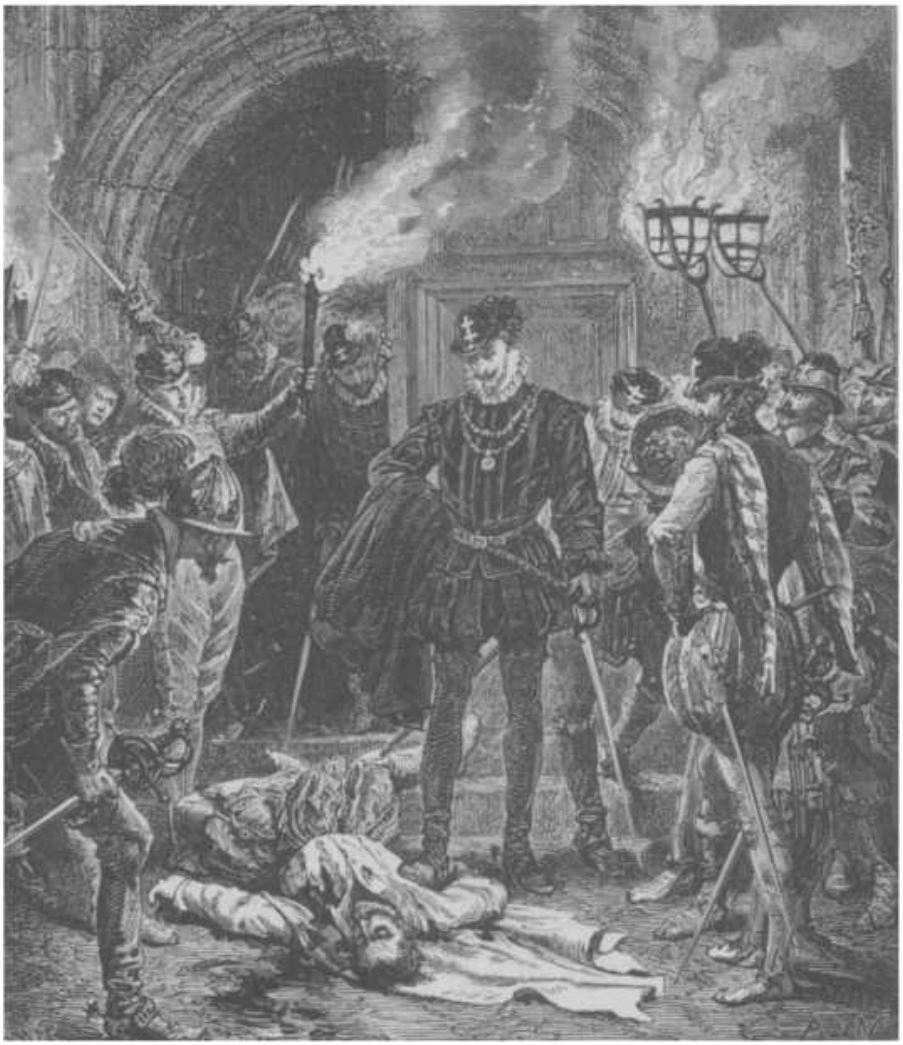
XV столетие ознаменовано переворотом в искусстве Италии. Этот переворот будет настолько глубоким, что повсеместно распространится по всей территории Европы. Он захватит умы и души мастеров всех национальностей европейских стран. Стиль получит название Возрождения или Ренессанса.

XIV–XV века – это время возникновения буржуазии и зарождения капиталистического способа производства. Активная деятельность людей в становлении промышленности через развивающиеся мануфактуры и широчайшие торговые связи Европы со всем миром после великих географических открытий послужили основой к развитию всех наук, необходимых для развития производства. Материальная свобода, открытость общества во внешний мир послужили толчком к всплеску искусств и литературы. Общество освобождается от жестких оков церкви и уже в XVI веке возникает движение «реформации» в Германии, которое создает новую ветвь христианской религии – протестантизм или лютеранство, свободное от власти папы. Им охвачена Германия, где жил Лютер, основоположник этого учения. Протестанты или гугеноты раскалывают общество во Франции. Знаменита Варфоломеевская ночь в Лувре в Париже, когда Екатерина Медичи-мать короля Франции Карла IX, пригласит в Лувр все лучшее дворянство страны и уничтожит в одну ночь всех гугенотов независимо от их происхождения (Рис. 6.3). Читайте французскую литературу и литературу об истории Франции. Однако время первенства Франции еще придет. С конца XVI века Франция выйдет на передние рубежи европейкой истории. Она начнет властвовать почти на всей центральной части Европы.

Протестантизм становится основной религией в Англии. Это

помогло сплотить страну вокруг короля, и Генрих VIII, будучи королем Англии (1491–1547), вводит протестантизм в стране как государственную религию.

Однако зарождается Ренессанс все-таки в Италии. С конца XIV века начинается особенный расцвет городов Италии. Флоренция, Сиена – самый богатый город Европы того времени, и Венеция являются наиболее развитыми городами Италии. Сиена была знаменита своими банками. У сиенских банкиров хранили и занимали деньги почти все короли Европы, причем под честное слово. Именно в Сиене была создана форма банковского чека, которая просуществовала до наших дней. Почти без изменений этой формой документа пользуются все финансовые структуры мира. Огромные богатства позволили сиенцам построить замечательный собор, который относился еще к эпохе готики. (Рис. 6.4). Однако в XIV веке, в 1339 году было решено строить новый собор, больше первого. Тем не менее, уже существующий готический собор был настолько велик, что храм Христа Спасителя в Москве мог бы войти в него с крестом. Предполагалось, что существующий собор будет служить в новом соборе лишь поперечным трансептом. Планы были грандиозные, благо, что в распоряжении республики имелись неограниченные средства. Однако им не суждено было сбыться, помешала чума, разразившаяся в 1348 году. От нового собора остались огромные недостроенные фрагменты. И если бы ни чума, возможно, мы имели бы замечательный памятник уже нового нарождающегося стиля.



6.3 Гравюра «Гибель Колиньи 24 августа 1572 г»

Итак, Флоренция, активный конкурент Сиены, сама Сиена, Венеция, которая жила самой широкой торговлей со всем миром, подарили этому миру замечательные имена. Это были просветители-гуманисты, носители новых идей, которые во главу угла ставили человека с его природой и духовной жизнью. В эпоху Возрождения творят итальянцы Джотто – первый художник-реалист, Микеланджело, Рафаэль, Леонардо да Винчи, Тициан. В Германии – Дюрер и Гольбейн младший. В науке работают Галилео Галилей и Николай Коперник, который доказал, что центр вселенной – солнце, а не земля. Архитектура взрастила Брунеллески, Браманте, Палладио. В литературе – великие итальянские поэты Данте и Петрарка, прозаик Боккаччо, француз Рабле, испанцы Сервантес и Лопе де Вега, английский драматург

Шекспир.

Энгельс писал об эпохе Возрождения: «Это был величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености… Тогда не было почти ни одного крупного человека, который не совершал бы далеких путешествий, не говорил бы на четырех или пяти языках, не блистал бы в нескольких областях творчества… Только теперь собственно была открыта земля и положены основы для позднейшей мировой торговли и для перехода ремесел в мануфактуру, явившуюся, в свою очередь, исходным пунктом современной крупной промышленности… Духовная деятельность церкви была сломлена».

Около 1445 года Гуттенбергом был изобретен новый способ книгопечатания, который остается в основе современного книгопечатания. Для создания типографии Гуттенберг одолжил денег у купца Фуста. Было напечатано великолепное издание Библии. Увлеченный работой, он одалживал у Фуста все больше денег. Фуст через суд решил долговое дело и Гуттенберг, вконец разоренный, умер в нищете.

Что же произошло в XV веке, что послужило толчком к созданию стиля, который назовут Возрождением? Почему стиль получает такое название и что собственно возрождалось в искусствах этого периода?

Существует мнение, что Возрождение взялось копировать античность, с которой у современников были связаны представления о прекрасном. В какой – то мере это имело место. Только не копировать, а использовать, трансформируя античность применительно к тем задачам, решение которых казалось этому обществу, обществу свободных гуманистов, необходимым. Античное искусство служило эталоном для создания своих совершенно самостоятельных форм этого нового века, века сильной личности и ее творческой силы.

Интересно, что Возрождение берет за основу исключительно римское искусство, а не греческое, которое, совершенно очевидно, обладало большей логикой, гармонией и целесообразностью. Объяснялось это скорее тем, что XV и XVI века – это время богатства и благополучия, гуманистических идей и развития наук, ярких праздников и шумного веселья. Всему этому скорее отвечали идеалы красоты блестящей Римской империи, чем республиканской демократии греков. В постройках Возрождения, особенно в гражданских, таких как дворцы или административные здания, и, наконец, в религиозных – храмах

или церквях, была активно развита плоскость стены, которая требовала вмешательства изобразительных искусств для ее украшения. И мастера Возрождения находили источник для творчества именно в римских росписях и скульптуре, которыми украшались античные здания, а не в храмах античной Греции, представленными чаще строгими периптерами, окруженными со всех сторон колоннадой. Таким образом, с уверенностью можно сказать, что не античное искусство породило Ренессанс, а эпоха Возрождения сама избрала и использовала соответственно своим представлениям о прекрасном красивейшие формы Античного Рима.

Оплотом нарождающегося стиля стала Флоренция, в которой шел неустанный поиск новой формы общественного устройства. В этом торговом и промышленном городе созрело сильное и свободное общество горожан, сформированное конкурентной борьбой и борьбой за власть. Именно оно поддержало духовно и материально ростки нового стиля в искусствах.

Меняется роль человека в обществе. Предшествующие века сформировали отношение к человеку, как индивидууму. И в это же время появляется средневековый город – новая самостоятельная политическая и материально обеспеченная структура, свободная от властных решений и посягательств феодалов. К XV веку эти новое городские образования на основе новых экономических отношений, подъема мануфактур, развития торговли и приобретения экономической независимости были уже в состоянии защитить себя с помощью наемного войска. Итальянские города, такие как Флоренция, Венеция и Сиена получают эту свободу первыми в Европе. Подтверждением этому служила знаменитая битва при Леньяно, которая произошла еще в 1176 году. Эту битву выиграла лига Ломбардских городов у императора «Священной Римской империи» Фридриха I Барбароссы, который хотел подчинить себе Север Италии. Лига выстояла против 3,5 тыс. рыцарей Барбароссы.

Чувство собственной значимости каждого горожанина, желание и возможность участвовать в жизни своего города поддерживали силу и сплоченность этих небольших республик. Однако была и оборотная сторона этого явления. Каждая отдельная личность стремилась к превосходству над другими, стремясь выделиться знаниями, умениями, силой или богатством. Честолюбивыми помыслами руководствуются все. И на арену истории выходят общества, движимые воистину талантами и человеческими способностями. Котел эпохи начинает бурлить, приводимый к кипению всеми этими замечательными личностями той блестящей и необыкновенно мощной эпохи. Но с

другой стороны эта эпоха выдвинула на передний план и преклонение перед талантом. Талант художника, писателя или поэта, государственного деятеля или полководца ценился очень высоко. Интересны слова Дюрера, который пишет из Венеции: «Здесь я господин, дома на меня смотрят, как на блюдолиза». Это откровение замечательно объясняет разницу в мироощущении свободного общества в Италии и еще скованного средневековыми предрассудками общества Германии.

До наступления «эры честолюбия» художники не оставляли имен на своих работах. Ренессанс меняет отношение к искусству как работе, направленной на выполнение художественной задачи вообще. Ботичелли еще расписывает утварь, а Вероккио – знамена для боевых турниров. Все мастера добиваются просто общего признания. К концу Ренессанса и наступлению барокко ни одно самое маленькое и никчемное произведение искусства уже не остается без имени автора. Каждый полон честолюбивых помыслов. Зависть становится распространенным чувством в художественной среде. Отрицается даже готический стиль, который владел Европой еще несколько десятилетий назад. Готику ассоциируют с варварским искусством, забывая о том, что любой переход от одного стиля к другому – это длительный постепенный процесс, в котором резкие изменения невозможны.

И это отчетливо доказывает музыка. Послушаем отрывок из мессы «Maria Zart» композитора Обрехта. Эта музыка рассказывает о новом зарождающемся музыкальном стиле Ренессанса. Она еще полна той духовности, которая отличала предшествующу романскую и готическую эпоху. В ней все уравновешенно и полно покоя. В ней еще не чувствуется никакой активности новой эпохи (CD. Пример 10).

Ранний Ренессанс до середины XV века

Движение Ренессанса началось около 1420 года.

На стене одного из старинных дворцов Флоренции сохранились фрески. Внимание привлекает портрет человека с тонким сумрачным лицом. Это портрет гениального итальянского поэта Данте Алегьери. Данте называют последним поэтом средневековья и первым поэтом эпохи Возрождения (1265–1321) (Рис. 6.5). Он родился и жил во Флоренции до 36 лет. Во внутренней борьбе свободного города и папы он занял позицию на стороне города. Однако сторонники папы одержали верх, и Данте был изгнан из Флоренции. Он проскитается на чужбине 20 лет и умрет в Равенне, никогда больше не попав в родной город. Самое великое произведение Данте, которое он написал в конце жизни – это «Комедия», как ее назвали потомки «Божественная комедия». Данте изобразил себя, путешествующим по раю и аду в сопровождении давно умершего римского поэта Вергилия. Данте ненавидел кровавые междоусобицы. В самой сильной части поэмы «Ад» он разил борьбу и борцов за власть словом пламенного поэта. В ад он поместил кровожадных властолюбцев, ненасытных купцов, жестокосердных властителей. Их посмертные мучения он изобразил как справедливое возмездие за все то зло, что они совершили при жизни. Даже пап он поместил в ад вместе с грешниками. Одна из сильнейших сцен поэмы – это встреча Данте с тенями пылко влюбленных Паоло и Франческой да Римини. За свою любовь брата и сестры они по учению церкви помещены в ад. Но поэт потрясен силой чувства молодых людей. С глубокой скорбью он провожает взглядом неразлучных влюбленных, несущихся мимо в пламенном адском вихре. В уста Одиссея Данте вложил страстный дух исследований и исканий, дух приближающейся эпохи Возрождения. Поэма содержит три части: «Ад», «Чистилище» и «Рай» – 33 песни. Вот первые великолепные строки этого произведения, в котором образы людей в загробном мире, их характеры, мысли и страсти переданы с такой необыкновенной яркостью, что некоторые простодушные читатели действительно считали, что Данте там побывал.

Земную жизнь, пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу,
Утратив правый путь во тьме долины.
Каков он был, о, как, произнесу,
Тот дикий лес, дремучий и грозящий,

Чей давний ужас в памяти несу!
Так горек он, что смерть едва ль не слаще,
Но, благо в нем обретши навсегда,
Скажу про все, что видел в этой чаще.

(перевод М. Лозинского)

6.5 Портрет Данте Алегьери, (1265–1321). Деталь фрески Рафаэля

6.6 Портрет Франческо Петрарки, (1304–1374)

А рядом с Данте пишет великий Петрарка (1304–1374) с его сложной судьбой приближенного римского двора и папы (Рис. 6.6). История помнит Петрарку, прежде всего, как великого лирика. Эту славу ему принесли стихи о прекрасной Лауре. Двадцатитрехлетний Петрарка встретил двадцатилетнюю Лауру весной 1327 года. Она уже была замужем. Двадцать один год после этой встречи воспевал Лауру поэт в своих стихах и после ее смерти еще долго оплакивал ее. В образе Лауры для Петрарки слились вся красота, все совершенство, вся мудрость мира. Она и женщина, которую поэт самозабвенно любит, и символ славы, о которой он мечтает, и высочайшее выражение поэзии, которой он служит. Вот один из сонетов;

Благословен и год, и день, и час,
И та пора, и время, и мгновенье,
И тот прекрасный край, и то селенье,
Где был я взят в полон двух милых глаз;
Благословенно тайное волненье,
Когда любви меня настигнул глас,
И та стрела, что в сердце мне впилась,
И этой раны жгучее томленье.
Благословен упорный голос мой,
Без устали зовущий имя донны,
И вздохи, и печали, и желанья;
Благословенны все мои писанья
Во славу ей, и мысль, что непреклонно
Мне говорит о ней – о ней одной!

(перевод А. Эфроса)

Как видно, литература эпохи Ренессанса отчетливо формулирует свои приоритеты. Ее строки воспевают самые разные стороны жизни человека. Архитектура также занята вполне земными задачами.

В эту эпоху, эпоху действующих людей, гражданские постройки занимают особое место. Однако бесконечная борьба между конкурентами в деловом мире, между политическими партиями уже в эпоху готики предъявила определенные требования к административной и жилой постройке. Административные здания были представлены ратушами или канцеляриями. Наиболее интересным в архитектурном отношении был дворец – жилище знати или обогатившегося буржуа. Учитывая необходимость быть защищенным от внешней опасности, дворец должен был оставаться маленькой городской крепостью владельца. Поэтому из наружных стен только небольшие глазницы окон или совсем незначительный вход смотрят на улицу, а вся жизнь семьи сосредотачивается в глубине здания с его обязательным внутренним двором. Часто дворцу сопутствует башня или донжон, последний оплот семьи в случае нападения (Рис. 6.7).

Снаружи здание мало декорировано, как будто в этом нет особого интереса. Только зубчатый карниз, который жестко ограничивает здание сверху и больше напоминает средневековую крепость, горизонтальные членения слабо выступающими карнизами под окнами и в противовес всему этому равнодушному спокойствию высоченная вертикаль башни. Внутри все иначе. Эти замечательные внутренние дворики, где происходили

многочисленные праздники, где собирались люди искусства, выглядели уже в раннюю эпоху очень нарядно и вполне изящно. В них присутствуют красивые парадные лестницы, они окружены галереями, опирающимися на аркады с довольно легкой колоннадой, часто в выполненой коринфском ордере. На галереи выходят большие окна. Очевидно, что парадность этих внутренних дворов была особенно дорога их владельцам (Рис. 6.8).

Дворцы раннего Возрождения сохраняют еще очень много признаков более ранних средневековых построек. Если проанализировать дворец Строцци во Флоренции, строившийся по проекту Бенедетто да Майано (Рис. 6.9), или дворец Медичи–Риккарди архитектора Микелоццо да Бартоломео (Рис. 6.10), то совершенно очевидно, что первостепенной задачей было создать столь же мощное здание, впечатление от которого с первого взгляда создавало бы ощущение неприступной громады. Те же сравнительно небольшие окна смотрят в сторону улицы, так же прочна наружная стена и ее целостность ничем не нарушена. Однако авторы попытались придать внешнему облику зданий некоторые членения, которые бы придали больше тектоники дворцу. Так прочность посадки здания на земле подчеркнута горизонтальностью цоколя, которая усилена скамейками, выступающими из плоскости стены. Нижний ярус постройки с окнами-бойницами во дворце Строцци усилен необработанностью грубого камня и глубокой рустовкой. Стена разделена по высоте на три основных яруса и каждый решен таким образом, чтобы создавалась некоторая визуальная облегченность каждого последующего относительно предыдущего. Во втором ярусе этого эффекта автор достигает с помощью изменения размеров окон, превращая их в арочные спаренные проемы. Окна третьего яруса несколько меньше, чем нижнего, что также создает ощущение правильной тектонической работы стены, когда тяжесть, которую она несет, убывает по мере приближения к завершающему постройку карнизу да и сам ярус по высоте ниже. Активная расчлененность трех ярусов горизонтальными карнизами уводит от восприятия стены как монотонной плоскости. Тем не менее, остается в архитектуре дворцов желание четко ограничить их габариты графично подчеркнутыми углами, придав углу острую форму, как, например, во дворце Строцци. Этой же цели служит сильно вынесенный карниз крыши. Как вывод можно сказать, что дворцы раннего Ренессанса чрезвычайно тектоничны и имеют логичную структуру членений, что объединяет их с раннехристианскими постройками и одновременно позволяет добиться более тонкого выражения пластики стенной плоскости.

Идея простоты архитектуры раннего Возрождения читается и в формах мебели. Ларь представляет собой простой прямоугольный ящик. Так же как в архитектуре дворцов, он имеет тяжело профилированный цоколь. Этим цоколем он устанавливается прямо на пол, что придает ему тяжеловесность и непосредственную связь с основанием, на который он установлен. Украшением являются исключительно простая линейная живопись, которая присутствует на его стенках. Все перекликается с общей тенденцией во внешнем облике дворцов.

Чувство гармонии и соподчиненности частей, небогатого декора, все то, что мы наблюдали в архитектуре, отразилось и в музыке таким же скудным, но гармоничным разрешением мелодии. И произошло это, прежде всего, в мессе. Месса стала одной из частей синтеза искусств и духовного мироощущения человека в храме. Все было направлено на единение человека с богом, причем осознанного и духовно высокого, на прославление природной гармонии. И месса, возникшая в это время как часть богослужения в музыкальной форме, вполне отвечала этим задачам. Месса состояла из пяти частей: Господи, помилуй, Слава, Верую, Свят, Агнец Божий. Этот строй строго соблюдался на протяжении долгого времени. В небольшом отрывке из «Мессы Папы Марчелло» известного в свое время композитора Палестрины слышится этот отзвук прекрасного времени, стремящегося к простоте, чистоте, изяществу и нежности в помыслах и действиях. В памяти сразу возникают ассоциации с прекрасной живописью Рафаэля, с ликами его мадонн (CD. Пример 11).

Внимание общества устремлено на человека. Его природа, его духовный мир занимают всех творцов эпохи Возрождения. Именно в это время пластика отдает предпочтение изображению прекрасного человеческого тела. Она обнажает человека, сбрасывает с него ворох одежд, под которыми он был скрыт в эпоху готики, и стремится передать, как в античности, всю красоту тела, которым человека наделила природа. Скульпторы подробнейшим образом изучают строение тела человека. Обнаженная скульптура требовала высочайших знаний физиологии и анатомии. Причем апогей творческих стремлений скульпторов заключался не в простой точной передачи конструкции человеческого тела. Скульпторы эпохи Возрождения пытались привнести в свои произведения всю полноту и величайшую красоту природы человека, особенно проявляющуюся в движении тела.

Первооткрывателем на этом пути был Донателло (1386–1466), который за основной принцип своего творчества взял

максимальную выразительность натуры, движения ее членов. Однако все его скульптуры еще одеты в массивные тканевые драпировки. Вместе с тем лица и обнаженные части тела проработаны с большой выразительностью и точностью детали. Недаром для натуры он выбирал пожилых людей. Отсутствие телесной массы очень ярко у стариков проявляет строение черепа и костного скелета. Одновременно с этим в его скульптурах движение прочитывается больше по поведению одежды. Поэтому его скульптура выглядит несколько недосказанной. В этой недоговоренности наличествует и некоторая тяжеловесность (Рис. 6.11).

6.12. Вероккио. «Давид», бронза. Музей Борджелло, Флоренция

Последователь Донателло Андреа Вероккио (1435–1488) пытается разрешить проблемы обнаженной натуры, идя дальше вглубь. Ему удается с математической точностью отражать всю анатомию человека и одновременно перенести вес творчества на красоту, которая определяется правильными пропорциями. Знание и человеческого тела, и строение тела лошади в его скульптурах чрезвычайно глубоко и тонко. Мастерство, с которым он до самых мелочей передает всю тонкость природы человека или животного, покоряет. Каждый мускул, каждая мышца, каждая складка кожи – все отражено с необыкновенной точностью. Кажется, что вся структура тела юного Давида прослеживается даже под его панцирем. Тем не менее, наряду с этими достижениями нельзя не заметить, насколько точно Вероккио передает прелесть очень юного тела, как ему удается вдохнуть в скульптуру дух молодости (Рис. 6.12).

Еще Вероккио закладывает композиционные основы, размышляя над главным и второстепенным и находя им подобающее место в общей группе. В живописи эти задачи с блеском решает Ботичелли (1444–1510). Достаточно вглядеться в его большое полотно «Весна», как тут же становится ясной вся соподчиненность композиции картины (Рис. 6.13). Центральная фигура, смещенная слегка вправо, уравновешивается группой из трех женских фигур несколько меньшего размера, но за счет того, что это целая группа из нескольких фигур, она успешно входит в равновесные отношения с центральной. Великолепный женский образ на картине справа, вынесенный на передний план, приковывает к себе основное внимание. Весна изображена в порывистом движении, олицетворяющем пробуждение природы. Несмотря на то, что главная героиня «Весна» не в центре картины, ее значимость не вызывает сомнения. Такое тонкое чувство композиции отличает все работы Ботичелли (Рис. 6.14).

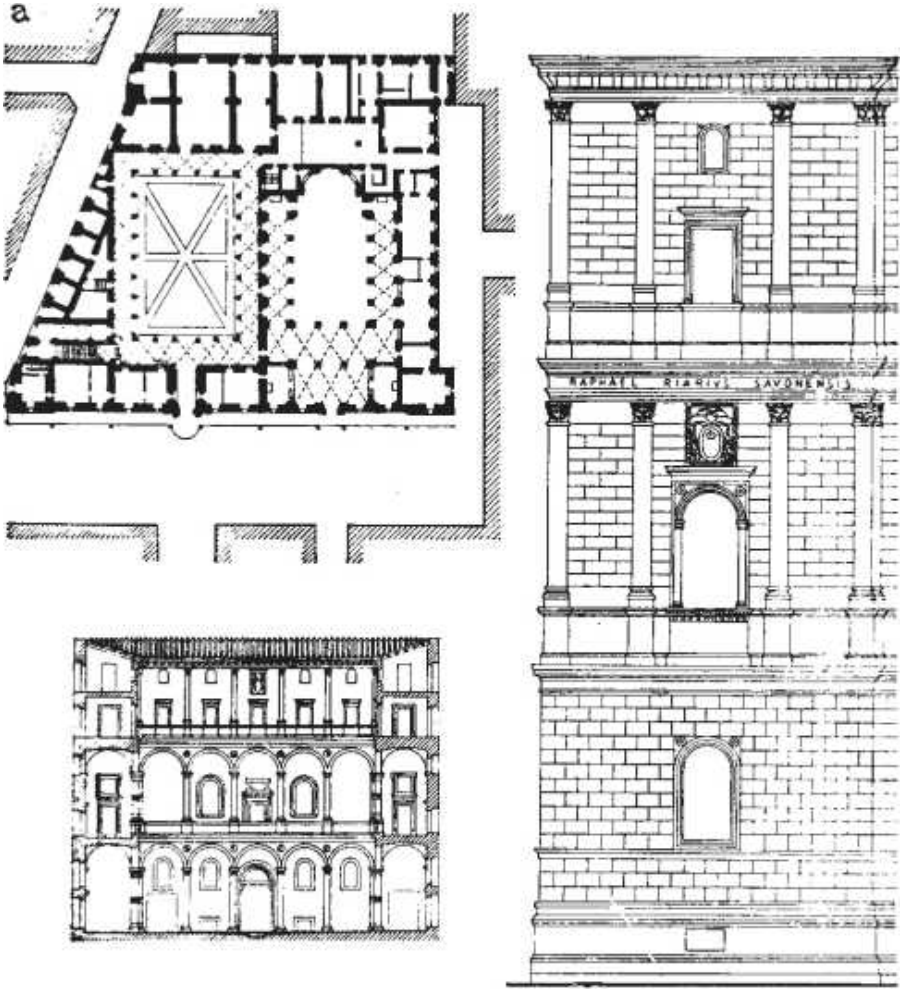
Костюм также отражает общественные изменения. Постепенность, с которой все происходит в обществе, присутствует и в изменениях моды все с той же последовательностью. Если в начале XV века Франция еще не оторвалась от готических традиций, то и костюм носит признаки этой не ушедшей до конца эпохи (Рис. 6.15). Очевидно, что весь строй женской одежды подражает облику готического собора. Особенно венчание костюма головным убором перекликается с островерхим завершением готических построек. В Италии расцветает новый стиль – Возрождение. И костюм тут же отзывается на новые веяния эпохи. С одной стороны, костюм более прост и практичен (Рис. 6.16), с другой стороны, благополучие и богатство общества, а также развитие

мануфактур, влечет за собой применение более ярких и дорогих тканей с золотым шитьем и отделкой мехом (Рис. 6.17). Замкнутость итальянских городов повлекла за собой и особый стиль одежды, свойственной каждому городу. Индивидуальность городской моды была достаточно яркой, и по костюму можно было с легкостью определить, откуда приехал человек. Так в одежде Северной Италии чувствовалось влияние бургундской моды, которая еще до конца не рассталась со средневековой традицией (Рис. 6.18). Ферара, Венеция или Флоренция имели свои особенности костюма. (Рис. 6.19). Парча и бархат, шитье и меха делали одежду очень богатой. При этом итальянские женщины никогда не переходили грани в цветосочетании тканей и предпочитали сочные, но гармонирующие цвета. Мужской костюм наоборот приобрел яркие, даже пестрые решения. (Рис. 6.20). Особенно элегантны стали женские прически и головные уборы. Все громоздкое для убранства головы было забыто. И следуя общим тенденциям в понимании прекрасного, женщины украшают свои головки локонами или изящно уложенными косами. В волосы вплетаются нити жемчуга. Головным убором служит либо мягкая небольшая овальная шапочка, сдвинутая на затылок (berretta), либо сетка-чепец с жемчугом (Рис. 6.21).

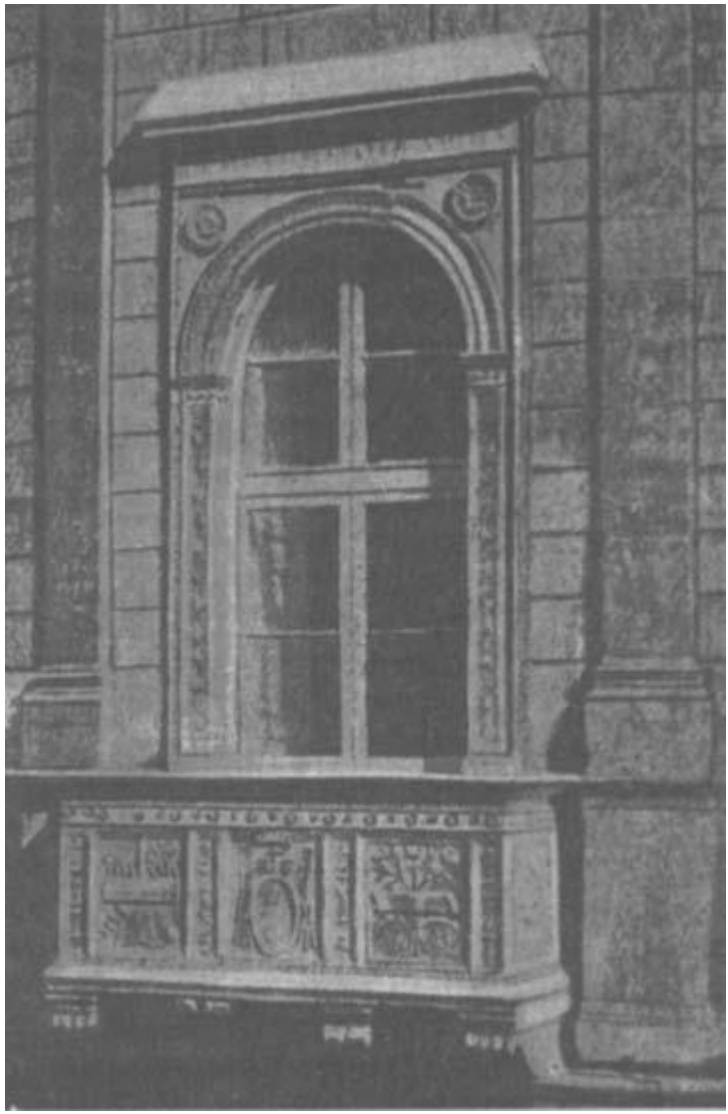
Так исподволь, обратившись всеми своими помыслами к человеку, эпоха раннего Возрождения подготовила почву для дальнейшего расцвета этого замечательного стиля, который подарит миру произведения искусства высочайшего уровня.

Высокое Возрождение

Ко второй половине XV века и в XVI веке жизнь эпохи уравновешивается и становится все более спокойной. Теперь уже не нужен дом-крепость. Изменяется отношение к дворцу. Эти изменения можно проследить на примере дворца Cancelleria, построенного в Риме (Рис. 6.22). Сам дворец по своей планировочной структуре все еще по – прежнему является замкнутым образованием с внутренним двором. Окна сохраняют все те же размеры, стена все еще сильна. Здание имеет четкие геометрические формы, расчлененные горизонтальными карнизами. Однако уходит в прошлое отношение к стене как элементу конструктивно-функциональному. Теперь стена дворца Медичи-Риккарди или дворца Строцци кажется скучной. Наружная сторона постройки требует украшения. И на стене появляются пилястры. Они не нарушают ее тектоники, не снимают значения горизонтальных карнизов, но придают фасаду вертикальные членения, повторяющие ритм окон. Пилястры еще не активны, они слабо выступают из стены, но вместе с окнами они разрушают незыблемость горизонтальных членений фасада. Окно, расположенное между пилястрами, получает самостоятельное значение (Рис. 6.23). С одной стороны оно имеет по бокам строго ограничивающие его местонахождение пилястры, с другой окно вставлено в раму, пластика которой придает дополнительную глубину и значимость оконному проему. По сравнению с дворцами раннего Возрождения стена приобретает большую расчлененность и декоративность.



6.22 Д. Браманте. Палаццо Канчеллерия в Риме: план, разрез и фрагмент фасада



6.23 Палаццо Канчеллерия, окно

Этот процесс «разрушения» стены, потеря стеной ее тектонической сущности в облике здания пройдет красной нитью через весь период Высокого Возрождения. Последний памятник, в котором стена еще сохранит немного своей сути, целостности впечатления остается Библиотека Сансовино в Венеции (Рис. 6.24). Здание имеет два этажа. В нижнем, стена прорезана крупными арками. Между арками вставлены пилястры колонн, сильно выступающие из стены. Ритм, заданный членениям нижнего этажа, повторяется в верхнем. Однако ритм вертикальных членений пересечен активно выдвинутыми горизонтальными карнизами и фризом со скульптурой. При этом

доминирующая сила горизонтальных карнизов не так однозначна, она очевидно слабеет. Колонны имеют специальные цоколи, которые возникают как в первом, так и во втором ярусе, и подчеркиваются цоколями скульптуры балюстрады фриза. Тем самым создается впечатление продолжения колонны по вертикали от одного яруса к другому. Вертикальные составляющие вступают в определенную борьбу с активностью горизонтальных линий фасада. Стены почти не видно. Она заменена ярко выступающими декоративными элементами, которые создают чрезвычайно контрастную игру света. Этот прием сильно выступающих и плотно посаженных архитектурных элементов, не оставляющих места стене, станет основным признаком архитектуры эпохи Высокого Возрождения. Декор также сменится на более тяжеловесный и сочный.

Параллельно с архитектурой идет и дальнейшее развитие художественного ремесла. Простая тяжеловесная форма ларя, стоящего непосредственно на полу, уже не устраивает. Его отрывают от пола, приподнимая над ним с помощью ножек и придавая ларю тем самым большую легкость. В качестве опорных ножек чаще используют форму львиных лап. От прямых стенок переходят к прогнутым, выгнутым наружу. Дополняя изысканной резьбой и богатой росписью, стараются максимально разрушить впечатление плоских стенок, стремятся к полному визуальному исчезновению плоскости.

Всячески разрушая плоскость, мастера эпохи Возрождения встали перед проблемой решения пространства как на плоскости холста, так и в скульптуре. Возглавляет большой список мастеров Высокого Возрождения Леонардо да Винчи (1444–1510). Его глубочайшие исследования в области механики и перспективы, химии и математики позволили применить многие открытия в этих науках на практике. С одной стороны как ученый, с другой как живописец, Леонардо да Винчи первым побеждает плоскость и создает глубину пространства. Он собирает пространство картины или фрески в единую взаимосвязанную композицию. Самым ярким произведением, на котором прослеживаются эти открытия мастера, является фреска «Тайная вечеря» (Рис. 6.25). Талант мастера позволил придать каждому апостолу крайнюю индивидуальность, передать драматизм ситуации, тонко подчеркнуть движение героев. Налицо необыкновенная целостность общей композиции, ее новаторский строй, окончательно уводящий живопись от иератических форм церковного изобразительного искусства. О высочайших достоинствах этой фрески и мастерстве Леонардо да Винчи очень многое сказано. И о том, как закончена картина линиями

апостолов по углам, как сам Христос изолирован в пространстве и этим выделяется среди всех, как оживление разговора и движений, доходя до него, разбивается о его спокойный жест, подобно прибою о скалу. Христос же сидит на фоне окна, которое поднимается выше других своей аркой, выделяя и подчеркивая значимость основной фигуры.(Рис. 6.26, 6.27). После этой работы можно сказать, что Леонардо да Винчи завершил поиск пространственной композиции в живописи, начатый Ботичелли, открыл законы построения таких композиций.

Следом за Леонардо да Винчи на пороге истории появляются два титана, впитавшие все знания и находки предшественника. Имена этих мастеров – Рафаэль и Микеланджело. В их работах живопись и скульптура Высокого Возрождения достигает самых больших высот.

Рафаэль (1483–1520) начинает работать, еще не усвоив основные принципы формирования пространственных композиций, поэтому его ранние работы, такие как «Обручение девы Марии», не отличаются органичностью (Рис. 6.28). В них свободно без какой – либо соподчиненности размещены фигуры, фигуры вяло действуют на переднем плане картины и пространство никак композиционно не организовано. Однако уже после 1506 года Рафаэль начинает работать как знаток композиционной целостности картины, в которой пространство слито воедино со всем происходящим в сюжете. Пространство картины с одной стороны расчленено и зонировано, с другой обобщено с помощью взаимно размещенных фигур, расстояния между которыми уравновешивают их местоположение в общей композиции (Рис. 6.29). Рафаэлю, как и его предшественникам, удается окончательно побороть плоскость. С необыкновенным умением он создает не просто живописное полотно, а живой организм с тонким чувством композиции, мягкостью в изображении своих персонажей. В его картинах мадонны изображены с необыкновенной любовью в спокойных позах, без каких – либо контрастов или резких переходов от фигуры к фигуре (Рис. 6.30).

Вполне отвечает стремлениям и почерку Рафаэля и музыка некоторых композиторов этого времени. Она сродни нежнейшим оттенкам красок и образов мадонн на его полотнах. Если послушать мелодию из мессы «Ми-ми» композитора нидерландской школы Окегема, то можно легко вообразить живопись Рафаэля, тем более, что ни у одного из современников нет такой неземной, парящей и чарующей мелодии (CD. Пример 12).

Иное место в искусстве занимает Микеланджело. В искусство

приходит певец силы человеческого духа, всей красоты и мощи человеческой природы. Победить плоскость, разорвать ее, проникнуть вглубь – его основная цель. Использовать пространство как композиционный инструмент для передачи противоречивости окружающего мира, изобразить в пространстве фигуру так, чтобы максимально проявить всю сложнейшую структуру человеческого тела со всей страстной глубиной познания тайны движения человека. Рассматривая фрагмент фрески потолка Сикстинской капеллы в Ватикане «Сотворение Адама», невозможно не увидеть, как, находясь в композиционном противоречии, тем не менее удерживаются в едином пространстве две великолепные фигуры Адама и Бога. (Рис. 6.31) Обе фигуры изображены в едином взаимном влечении. Через соприкосновение их пальцев животворящая сила Бога должна перейти к Адаму. Бог велик, могуч. В противовес этой мощной фигуре, в единой группе с ней, которую объединяет масса плаща, изображены небольшие фигурки ангелов. Они подчеркивают значимость великана. Бог изображен во всем великолепии своего неземного деяния. В противовес ему фигура Адама предстает более спокойной в своем скорее внутреннем, скрытом движении. Однако каждый член, каждое его положение в пространстве тонко дифференцировано вплоть до фаланги протянутого пальца. В каждом члене чувствуется движение: в повороте и наклоне головы, согнутой ноге и опорной руке. Фигура Адама предстает на фоне гор, которые способствуют объединению композиции. Сам акт соприкосновения вынесен за рамки темных пятен, ему оставлено светлое пространство между ними. Таким образом, автор акцентирует важнейший момент сюжета. Самое главное достижение Микеланджело заключается в понимании ценности человеческого тела, причем не просто передачи его в пластике, где он также остается непревзойденным мастером, но прежде всего в передаче сложнейшего движения тела в трехмерном пространстве в живописи (Рис. 6.32).

Все творчество Микеланджело направлено на создание пространственной глубины и полного уничтожения какой бы то ни было плоскости. Мастерство достигает такой невероятной высоты, что представляется возможным изображать фигуры в любых ракурсах, позволяя им парить абсолютно свободно в пространстве. Вероятно, именно эти неограниченные возможности для объединения в пространстве большого количества фигур в самом свободном движении послужили для Микеланджело, которому больше была близка пластика, причиной выбора именно живописи для воплощения самых дерзких идей покорения пространства. Разрывая своими

фресками плоскость потолка, Микеланджело одновременно лишает потолок его тектоники, его естественного предназначения. Однако скульптура мастера отличается сложностью движений человеческого тела при полном сохранении естественности и целесообразности его частей. Его «Рабы» или «Давид» отмечены тонкой передачей всей глубины движения, независимо находится ли тело в откровенно подвижном состоянии, как «Рабы», или в покое, как «Давид» (Рис. 6.33, 6.34). Великолепное знание человеческого тела помогает автору с абсолютной точностью передать всю прелесть юного, но сильного тела Давида в спокойной позе или весь драматизм движения в «Рабах». С уверенностью можно сказать, что Микеланджело останется непревзойденным мастером не только своего времени, но и современности.

6.35. Портрет Вильяма Шекспира (1564–1616)

В литературе эпоху Возрождения ярко завершает Шекспир (Рис. 6.35). О нем чрезвычайно мало известно и его фигура в

литературе восстановлена в основном на исследованиях критиков и историков.

Сохранились буквально клочки с подлинными текстами и его подписью. В связи с этим о Шекспире и его произведениях всегда много спорят. Однако известно, что родился он в 1564 году и умер BI616. Родившись в маленьком английском городе Стрaдфор-де, в двадцать лет он перебирается в Лондон, где оказывается совершенно один и без средств к существованию. Сначала он зарабатывал тем, что караулил лошадей, которых оставляли около театра. Затем поступил служить в сам театр. Он переписывал роли, заменял суфлера и хорошо изучил закулисную жизнь театра. Ну, и, наконец, он стал актером. Большим актером ему стать не довелось, зато он оставил свой след в литературе и истории своими произведениями. Он прекрасно писал сонеты, но главной его страстью были пьесы. Ликующая радость жизни, прославление здорового, сильного, отважного, ярко чувствующего, смело думающего человека – вот основное в первых пьесах-комедиях Шекспира. «Укрощение строптивой», «Комедия ошибок», «Сон в летнюю ночь» и др. – все они были написаны автором до 1600 года. В это же время написана первая трагедия «Ромео и Джульетта». Существует множество спектаклей и фильмов по этой трагедии, где очень ярко представлена эпоха, люди, их страдания, взаимоотношения. Писать трагедии Шекспир продолжил после 1600 года. Он пишет «Гамлета», «Юлия Цезаря», «Короля Лира», «Отелло» и «Макбета». Все творчество писателя пронизано жизнью эпохи Возрождения, несмотря на сюжеты, в которых действие происходит в другое или вымышленное время. Творчество Шекспира такое же волнующее, такое же страстное, как и отражение эпохи в архитектуре, живописи, скульптуре. Он сродни Микеланджело – последнему певцу эпохи с его драматизмом и бесконечной силой воздействия на зрителя.

Светская жизнь с ее проблемами и утехами очевидно занимает общество в большей степени. Светская музыка эпохи Высокого Ренессанса также претерпевает изменения. Хоровое пение, которое было популярным в это время, исполнялось почти во всех зажиточных домах Европы. Его не только слушали, но под него пытались петь и танцевать. Поэтому хоровое светское пение приобретает ритмический характер. С другой стороны разборчивость слов в мессе не была важна для композитора. Он не заботился о произнесении текста. Ученой латынью владели немногие, да и распевание гласных охватывало целые мелодические фразы и текст плохо улавливался, а часто становился просто непонятным. В светском музыкальном произведении нужно было не утерять смысла поэтического слова

в многоголосном пении. Это вынудило отказаться от постоянных широких распевов. Если одновременно все голоса произносят слова песни, то поэтическая канва становится вполне слышимой и понятной. Мелодия становится ближе к танцевальным и песенным мотивам с их ритмом и легкостью восприятия. Так в песне французского композитора Жоскене «Облегчите мне» слышится ритм танцевальной мелодии.(CD. Пример 13).

Наиболее интересным явлением в музыке Возрождения был мадригал.

Мадригал просуществовал, как форма музыкального искусства, не очень долго. Однако как жанр светской хоровой музыки имел блестящую историю. Мадригалу было отведено около ста лет жизни с 1520 по 1620-ые годы. Мадригал чем-то схож по смыслу с романсом, только был произведением для хора. Текст мадригала всегда посвящался любовной теме. Интересна патетика и возвышенность текстов мадригалов. Для них часто использовали поэзию Данте и Петрарки. Особенно удавались мадригалы итальянцам. Послушаем радостный и бодрый мадригал композитора Луки Маренцио «Уже вернулся» (CD. Пример 14).

Итак, мы проследили зарождение, развитие и первые признаки разложения стиля. Так же, как в античности, архитектура и прикладные искусства, начав с определенности и целесообразности форм, в конце концов подпадают под влияние декоративности, с чем уходит тектоническая логичность и определенность. Живопись и пластика идут по пути максимальной раскрепощенности в движении, точности отображения сложнейшей структуры человеческого тела. Если архитектура уходит от плоскости стены, заменяя ее проемами и декором, то живопись полностью разрушает плоскость, создавая невероятную глубину пространства.

С этими тенденциями, которые проявились особенно ярко в работах Микеланджело по сооружению собора Святого Петра в Риме, проявились и первые признаки формирования нового стиля, который получит название стиля барокко.

Глава 7
Искусство барокко – искусство дисбаланса

Эпоха барокко охватывает собой весь XVII век. Однако ее предпосылки складывались уже в веке XVI. С конца XVI века наступает очередной поворот в истории Европы. Еще в XVI веке начали складываться капиталистические отношения на базе мануфактур и широчайшей торговли. В XVII веке патриархальные устойчивые и спокойные черты жизненного уклада отступают окончательно, и на первый план выходит беспокойное буржуазное устройство общества на базе начинающегося технического прогресса. С этим переворотом происходят и значительные изменения в системе ценностей. Культ «золотого тельца» начинает превалировать в умах граждан. XVII век ознаменован также процессом окончательного формирования национальных государств, таких как Франция, Германия, Англия, Италия. Национальная раздробленность служила причиной долголетних войн на всей территории Европы. На фоне повсеместных войн силы народа подтачивала и церковь, которая как будто хотела взять реванш за предшествующий период эпохи Возрождения. Теперь ставилась цель не столько приобщить людей к истинной вере, сколько заставить следовать жестким церковным правилам и религиозным ритуалам. Феодалы теряли свою значимость и полную бесконтрольность под напором централизованной власти монархов. Крестьяне, потеряв в результате войны свои дома и угодья, уходят в разрастающиеся города. Время, когда вассал и его крестьяне были объединены одними заботами, и вассал радел о своих подданных, а подмастерья жили со своими мастерами одной семьей, ушло в прошлое и вызывало лишь воспоминания. Общество перешло в новую эпоху, эпоху перемен. Наступило новое неизведанное время.

Однако у этого процесса была и вторая, особенно горькая сторона. Человек потерял патриархальную опеку вассала, а взамен получил свободу, которой еще не умел пользоваться, и которая привнесла в жизнь ощущение неопределенности и неустроенности. Проблемы человека выходят в обществе на передний план. Это находит прямое отражение в культуре эпохи барокко. Во всех искусствах начинает главенствовать тема человека. Эта тема просуществует в искусстве, сохраняя свое высокое значение, вплоть до конца XIX века.

Трагическое ощущение бытия пронизывает все искусство XVII века. В литературе, поэзии, музыке, живописи и пластике – повсюду присутствует основная мысль о горестях и проблемах человека. Смерть представляется как символ невыносимых переживаний человека. Строки Шекспира прямо говорят об этом:

Зову я смерть, мне видеть невтерпеж
Достоинство, что просит подаянья,
Над простотой глумящуюся ложь,
Убожество в роскошном одеянье….

Большое внимание уделяется надгробиям. Они представляются предметом для творческого выражения как скульпторов, так и поэтов. Крайней трагичностью пронизана надпись на надгробии «Ночь» работы Микеланджело. Она как бы вторит общей интонации эпохи:

Мне дорог сон, дороже камнем быть,
Когда вокруг позор и униженье.
Не чувствовать, не видеть– наслажденье.
О, тише говори, не смей меня будить.

XVII век ознаменован появлением трагического героя: Гамлета, короля Лира, Отелло…

Сопричастна этим настроениям и музыка. Она продолжает тему грустных воспоминаний о простой и ясной эпохе Возрождения. Музыка отражает состояние человека, который находится в неопределенном положении, человека, который удивлен и испуган несовершенством открывшегося перед ним мира. Однако человек предстает в эту эпоху как личность, сильная духом, способная бороться за жизнь, способная обрести в этой борьбе и радость, и душевный покой. В этой тяжелой борьбе за место под солнцем человеку предстоит в сомненьях и раздумьях отыскать истину.

XVII век для Германии был отмечен особенно большими потерями. Тридцатилетняя война 1618–1648 годов обескровила страну, разорив ее и унеся почти четверть населения. До конца века Германия не оставила существенного следа ни в изобразительных искусствах, ни в литературе. Однако высочайшие умы этого времени Лейбниц и Кеплер составили славу науки этой эпохи. А рядом с ними творили бессмертную музыку Иоган Себастьян Бах и Георг Фридрих Гендель. Последние оставили неизгладимый след в музыке. Родились они в один год,

1685, и даже в одной местности – в саксонском княжестве. Бах родился в городе Эйзенах, а Гендель – в Галле. Оба музыканта прожили долгую и плодотворную жизнь. Бах умер в 1750 году, а Гендель – в 1759. В произведениях этих замечательных музыкантов, также как в литературе эпохи барокко, отразился основной настрой эпохи, склонной к философской мысли и созданию собственных чувственных образов. Музыка Баха и Генделя различна по своим предпосылкам, но дух эпохи отражает в полной мере. Бах – певец философских раздумий и поэтического восприятия мира, Гендель – вождь и оратор. Для своих лирических пристрастий Бах избирает чаще сольную форму музыкальной выразительности, причем, как и в литературных произведениях, Бах предлагает слушателю печальные и трагические, скорбные темы в своей музыке. Гендель – выразитель стойкости человека в жизненной борьбе, подкрепляемой непоколебимой верой в Господа. Хоровая форма выражения для этих целей более естественна и поэтому музыка Генделя – это чаще всего героические хоры.

Послушаем арию баса из сольной кантаты Баха «С меня довольно», а вслед за ней – хор израильтян из оратории Генделя «Израиль в Египте». В этих произведениях отчетливо слышится общий трагический настрой эпохи, что их объединяет, и одновременно легко улавливаются различия в музыкальных стилях Баха и Генделя (CD. Пример 15, 16).

Пришла новая эпоха и пришли новые представления о времени и пространстве. Еще месса эпохи Возрождения рассказывала о спокойствии и неколебимости мира. Пространство трактовалось как статичная объективная реальность. Однако новый век внес понятие постоянно меняющегося внешнего мира в поисках новых истин. Среди людей искусства этот процесс постоянного движения и изменения удостаивается самого пристального внимания. Ему посвящается множество произведений искусства. Такими бесконечно подвижными выглядят Аполлон и Дафна в скульптуре итальянского мастера Бернини (Рис. 7.1). Бернини очень гордился, что ему удалось уловить этот всегда ускользающий момент двух движущихся тел. Каждая фигура стоит на одной ноге, легко балансируя на грани падения, их жесты, развевающиеся волосы Дафны – все говорит лишь о мгновении, которое способна, кажется, поймать только современная фототехника. Однако автору удалось победить и тяжесть мрамора, и мимолетность ситуации. Фигуры кажутся действительно летящими. Как контрастирует эта скульптурная группа с произведениями эпохи Возрождения, с их спокойными, полными достоинства позами! Скульптура Бернини могла бы

служить символом этой новой эпохи, с ее новыми эстетическими взглядами.

Эпоха XVII века получила свое название от слова «барокко», что означает причудливый или вычурный. Придя на смену гармоничному и спокойному Ренессансу, это новое время вполне подтвердит свои художественные вкусы и тенденции в собственном стиле, получившем то же название «барокко». Эпоха барокко – время дисбаланса, неуравновешенных отношений в обществе, как между самим обществом и властью, так и между церковью и государством. Все эти противоречия становятся знаменем эпохи. В человеке борются разум и чувственность, холодная голова с ее рациональной расчетливостью и эмоциональный настрой души. Чему и кому отдать предпочтение – вечный спор этого времени. И как результат – высшее напряжение всех человеческих сил и порывов души: радость перерастает в ликование, грусть или печаль – в скорбь. Если пишется праздничное приветствие, то оно превращается в торжественную оду, если же присутствует упрек, то произносится он как проклятие.

Эту тенденцию века к преувеличениям во всем мы находим и в поэзии. Английский поэт Томас Керью замечательно иллюстрирует это явление в литературе строками своего стихотворения «Нетерпимость к обыденному»:

Дай мне любви, презренья дай,
Дай насладиться полнотой.
Мне надо жизни через край —
В любви невыносим покой!
Огонь и лед – одно из двух!
Чрезмерное волнует дух.
Пускай любовь сойдет с небес,
Как сквозь гранит златым дождем
К Данае проникал Зевес!
Пусть грянет ненависть, как гром,
Разрушив все, что мне дано.
Эдем и ад – из двух одно.
О, дай упиться полнотой —
Душе невыносим покой.

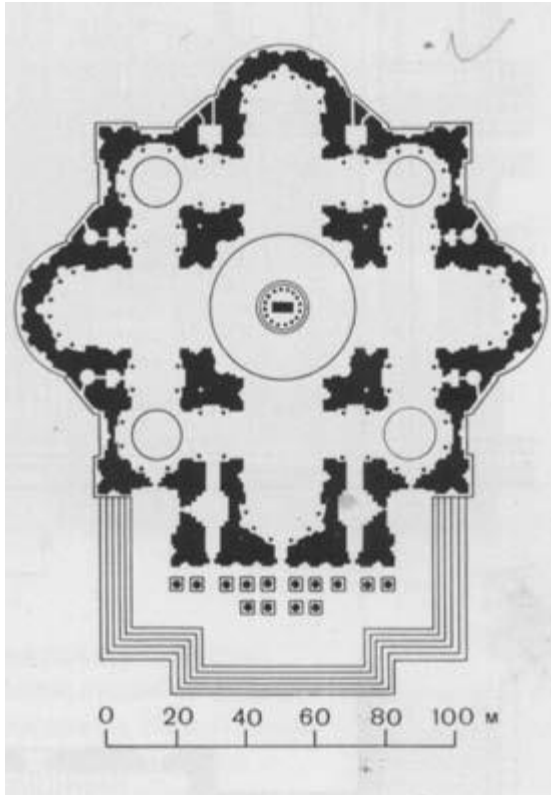
Подтверждая тенденцию к противоречивости во всем, эпоха создает вполне рациональный мир науки. Открытия этого времени заложили фундамент науки как вполне самостоятельного явления. Наука отделяется от философии, перестает быть ее частью и формирует ряд собственных разделов

таких, как физика, математика и астрономия, базирующихся на своем понятийном аппарате, опытной базе и точных выкладках. Французский ученый Декарт, выступает и как философ, и как математик, и как физик – механик, немец Лейбниц – физик, математик и философ, нидерландский ученый Спиноза – философ-атеист, – все оставляют неизгладимый след в науке. Ньютон – величайший физик, Галилей, пострадавший за свои открытия в астрономии и заложивший фундамент современной механики, совершили революционные открытия. Эта другая точная, рационалистическая сторона научного мира противостоит чрезмерной чувственности и неумеренности эпохи.

Переворот в художественной жизни, в мире искусств не знал такой глубины и потрясений, какие свершились в эпоху барокко. Изменилась главная тема, основная цель всех произведений искусства. С идеей преобладания божественной темы покончено, и весь интерес мастеров обращается к теме Человека. Меняется и колористика восприятия и отображения окружающего мира. Мягкие лучезарные краски Ренессанса заменяются резкими и напряженными интонациями, свойственными этому беспокойному времени.

Музыкальное искусство стояло на новой ступени своего дальнейшего развития. Начало XVII века ознаменовано раскрепощенностью отдельных голосов в полифонической ткани музыкального произведения, они получают большую самостоятельность. Одноголосная мелодия превалирует в музыкальном искусстве. Это явление ярко подтверждается известной арией из оркестровой сюиты № 3 ре мажор И. С. Баха (CD. Пример 17)

Мир разделился на противоборствующие половины. А что как не белое и черное, печаль и радость могут охарактеризовать их противоположность. И в музыке появилась необходимость отразить это явление. В начале века появляется музыкальный строй в два лада – мажорный и минорный. Все краски радости, эмоционального подъема, ликования души представил в музыке мажорный лад. Печаль, грусть, меланхолическое состояние, скорбь, горе, отчаяние отошли минору. Для ясного понимания противоположности мажора и минора можно послушать ликующий мажорный хор, поющий о воскресении Христа, из мессы си минор Баха и следом минорный дуэт сопрано и тенора из погребальных песнопений Шютца (CD. Пример 18,19)



7.3 План собора св. Петра в Риме по проекту Микеланджело

В эпоху Возрождения Италия покорила своим искусством всю Европу. В XVII веке в Италии происходят процессы, которые начинают поворачивать путь развития художественных форм в сторону большей декоративности. Логика и целесообразность отступают на второй план. Италия встает на путь развития, ведущий ее в лоно нового стиля, стиля барокко. Церковь, которая активно приобщает человека к религиозным традициям после свободного века Ренессанса, заставляет вновь обратить пристальное внимание на храмовые постройки. Храмы становятся наиболее яркими представителями архитектурного стиля этой эпохи. В это время храм стараются создать максимально компактным с четко подчеркнутыми углами и стеной со всей надлежащей ей функцией. Чем-то храм схож с дворцом Ренессанса, где в центре помещен двор. Здесь же его объединяющую роль сыграет купол. Так задумывал свой купол Микеланджело в соборе святого Петра в Риме (Рис. 7.2). Микеланджело отдавал ему роль великой объединяющей силы всего сооружения. Мощно увенчав собой храм, купол должен был объединить все пространство внутри и снаружи собора (Рис. 7.3). Однако заканчивали купол уже без его автора в эпоху барокко. И

соответственно представлениям этого времени замысел был переработан.

Перед куполом появляется длинный центральный неф, перекрытый коробовым сводом, который добавляет Карло Модерна, завершая его величественным фасадом (Рис. 7.4). Купол воспринимается только в конце длинного затемненного пространства нефа и тем более выразительно звучит тот свет, который льется из-под него на алтарь и предалтарную зону (Рис. 7.5). Снаружи купол также мощно разрешает всю постройку, следуя за восходящими линиями фасада.

Что же мы увидели в этой переработке замысла Микеланджело, которого барокко чтило как своего отца и основоположника? Почему замысел был так искажен?

Ответ можно найти в другом столь же интересном пространственно-пластическом приеме, с которым мы сталкиваемся в случае со скульптурой Моисея Микеланджело (Рис. 7.6). Скульптура могучего старца размещена в предельно узкой нише церкви ев. Петра в оковах (S. Pietro in Vincolis). Чем руководствуется барокко в этом случае? Объяснение в том, что стиль барокко считал затесненное размещение скульптуры наиболее выигрышным для создания максимально сильного впечатления от нее. И, действительно, кажется, что этот гигант сейчас встанет и раздвинет своими могучими плечами узкие рамки ниши. Впечатление, которое при этом возникает, настолько сильное, что Моисей предстает невероятно большим. Так барокко стремилось усилить воздействие своих произведений. Мы уже отмечали, что барокко – это время утрированных эмоций, время наивысшего напряжения всех человеческих сил. Соответственно складывающимся тенденциям искусство отражало именно такое мироощущение общества.

Эпоха барокко отмечена еще одной яркой чертой. Эта черта – интернациональность стиля. Католицизм распространяется прочно по территории всей Европы. Этому способствует деятельность ордена иезуитов и то обстоятельство, что церковь к этому времени потеряла в значительной мере влияние на общество, как политическая сила. Церковь замыкается в большей степени на задачах чисто религиозных. Значительное место в общественной жизни занимает наука, которая входит в определенные отношения с религией. Государственная власть в европейских странах в руках монархов, которые не желают делить ее с церковью. Однако повсеместное распространение религии и вовлечение в круг ее влияния все большего количества самых разных людей, приводит к интернационализации религии. Одновременно с этим границы государств уже не отвечали

границам расселения европейских народностей. Тесная связь монархов, часто по родственным линиям, а также по политическим и экономическим соображениям, заставляет их стремиться к идеалам международной культуры. Отсюда и интернациональный тип дворцов и церквей эпохи барокко. И если избирать для анализа какое-либо сооружение, можно смело опираться на опыт мастеров любого европейского государства этого периода.

Прежде, чем мы рассмотрим памятники архитектуры, обратимся вновь к музыке. Интернациональность в архитектуре прослеживается и в музыке. Зарождаются новые музыкальные формы и жанры, они быстро восприняты в Европе и распространяются повсеместно. Таким новым жанром становится опера. Впервые опера появилась на земле Италии, а затем распространилась по всей Европе и заняла одно из самых прочных мест в музыкальном искусстве. С первых шагов опера завоевывает любовь публики и одновременно вызывает самый острый интерес у композиторов. Путь развития оперного жанра был сравнительно продолжительным. Опера появляется в начале XVII века и только к середине XVIII века стала такой, какой нам привычно воспринимать ее сегодня. Идея союза музыки и слова появилась еще с песнями трубадуров и к началу века сформировалась полностью, чтобы получить какое-то новое выражение. Это послужило первой причиной возникновения оперного жанра. С другой стороны для оперы необходимо было соединить музыку и сценическое действие. Еще в эпоху Возрождения сеньоры, феодалы, князья устраивали очень пышные театрализованные представления. Между действиями пьесы вставлялись музыкальные небольшие интермедии. Значение музыки было весьма ограничено. С появлением кружка просвещенных аристократов, музыкантов, художников «Камерата» в конце XVI века во Флоренции ситуация изменилась коренным образом. Эти люди питались идеалами Возрождения и их отношение к античности в связи с этим было очень заинтересованным. Им-то и пришла идея возродить античный театр. При этом возникли большие проблемы с получением сведений о постановках античных трагедий и комедий. И тогда композитор Пери решается на исторический шаг. Он заменяет в своем произведении речь пением по опыту греков, которые пропевали на сцене целые спектакли, что было известно. Перу этого композитора принадлежит первая, дошедшая до нас, опера «Эвридика». Естественно, что в опере композитору пришлось уступить пальму первенства поэзии, чтобы сохранить доступность понимания содержания. Музыка была скорее мелодекламацией.

Однако начало было положено. Единство музыки, сценического действия и поэзии было создано. Послушаем отрывок из оперы «Эвридика» (CD. Пример 20). Поскольку опера-дитя барокко, то опера несет в себе замысел, возвышающий человека и отвергающий бытовое и повседневное, все то, что свойственно самому духу времени. Если обратиться к корням классической музыки, то можно сказать, что выросла она на почве церковной духовности и поэтому несет черты благородные и серьезные. Опера рождена в век духовных страстей, поворотов истории, поэтому она всегда несет заряд грандиозности и возвышенности в противовес простоте вполне земных помыслов.

Первым композитором эпохи барокко был Клаудио Монтеверди (1567–1643). Он открыл своим творчеством новый этап в музыке, хотя его вклад был оценен значительно позже, лишь в XX столетии. Монтеверди создавал свою музыку под девизом «взволновать». Любое проявление чувств в ответ на музыку стало целью его искусства. И достиг он этого замечательного воздействия на слушателя с помощью богатой мелодии своих произведений. Она – выразительница всех душевных состояний его героев. С ними музыка плачет, мучается или вздыхает. И, естественно, это находит самый благодарный отклик в душах слушателей. Новый стиль музыкальных произведений Монтеверди назвал concitato, или взволнованный. Одним из ярких примеров этого нового стиля представляется мадригал Монтеверди «Дайте мне умереть» (CD. Пример 21). Спокойная и уравновешенная музыка Возрождения была привычной для слушателей. Слух у человека консервативен. И в силу этого, новый музыкальный стиль Монтеверди, конечно, вызывал некоторое неприятие. Его музыка, тонко следующая за интонацией трагического героя, казалось дерзкой. Однако только возникший жанр оперы дал композитору широкое поле деятельности, где ему удается создать трагический образ эпохи, отразить всю противоречивость времени. Монтеверди претерпел трагические события в собственной жизни с потерей жены и детей, и поэтому герой его произведений – это человек, который испытывает сильные душевные переживания на фоне ударов судьбы. Ему самому так близки были подобные душевные муки. Получить признание при жизни Монтеверди не удалось. И это было естественно, потому что в XVII веке музыка сопутствовала каким либо событиям жизни (празднику, крестинам, свадьбе) как фон и только. Завоевать признание можно было в живописи или скульптуре, но только не в музыке. Отсюда и полное пренебрежение к сохранности музыкальных произведений для потомков. Однако судьбе было угодно, чтобы сохранилась

партитура оперы или психологической музыкальной драмы Монтеверди «Орфей». Опера написана на трагический сюжет, в котором Орфей теряет свою Эвридику. Страдания Орфея по случаю смерти его любимой с тончайшим чувством описаны Монтеверди. Музыка оперы наполнена психологизмом трагедии и снабжена причудливыми музыкальными поворотами, так вторящими витиеватости барочного декора (CD. Пример 22).

В продолжение темы интернациональности стиля обратимся к архитектурным постройкам. Причем выберем памятник не итальянский, собственно, где родилось барокко, а, например, из Германии, а точнее из Баварии, которая не только продолжила развивать стиль барокко, но оставила замечательные памятники этого времени и в большом количестве. Обратимся к церкви театинцев в Мюнхене, которая построена в 1661–1675 году (Рис. 7.7). Это сооружение точно и полно отражает все тенденции стиля, причем развитого. Одним из главенствующих признаков архитектуры барокко является строгое симметричное построение постройки со стороны фасада и самого планировочного решения относительно центральной оси. И это отчетливо читается в построении церкви театинцев. Общая вертикальная устремленность также свойственна этим постройкам. Несмотря на активные горизонтальные членения фасада карнизами, в нашем примере эта тенденция сохраняется полностью. Если первый карниз еще объединяет нижнюю часть здания, то выше ему уже не справится с расчлененностью фасада на три главные части, центральную и две башни. Однако именно карнизы с их мягкими переходами и сдвоенные пилястры создают тот волнообразный эффект, так свойственный памятникам эпохи барокко. Это движение в церкви театинцев исходит от башен, коротко прерывается разрывом между башнями и порталом и, наконец, достигает самого портала. Эта волна, извиваясь, опускаясь и поднимаясь, проходит через весь фасад. Ей вторит вторая волна на центральной части портала. Так создается вполне ритмическое и живое членение фасада, которое чем-то схоже с фугой.

7.7 Агостино Барелли. Фасад церкви театинцев, или церкви Святого Гаэтано, 1663–1674, Мюнхен

Вот и попробуем подтвердить это ощущение. Рассмотрим новое явление в музыке барокко – фугу. Эпоха барокко рождает множество новых музыкальных жанров, среди которых фуга и прелюдия, танцевальные сюиты и инструментальные концерты. Поскольку барокко стремится отразить в искусствах наиболее масштабные явления, то музыкальные жанры получают вполне крупные и объемные формы. Этим отличается в основном органная музыка, кантаты и оратории, звучавшие под сводами барочных соборов и церквей. Философы и даже богословы пытаются каждый по-своему дойти до корней всего сущего. И музыка, как искусство наиболее абстрактное, т. к. связано оно со звуком, который не может осязаемо отразить окружающий материальный мир, становится проводником этих духовных исканий. Желание выразить всю полноту мироздания нашло самое яркое отражение в органной музыке. Органные

музыкальные произведения состояли из двух частей, которые входили в некоторое противоречие между собой. Начинался цикл с прелюдии, которая своим названием уже говорила о том, что следом идет что-то иное, возможно более значительное. Название начальной пьесы произошло от игры органиста перед службой, которую называли прелюдированием. Органист имел право на импровизацию в своем исполнении, как бы составляя контраст с последующей строго организованной службой. Так и прелюдия должна была передавать подвижность и нестабильность мира, постоянное движение, стихию природы. Далее следовала упорядоченная и строго построенная фуга. В ее основе лежала одноголосная мелодия, основанная на полифонической мелодической канве. Последовательность, предсказуемость и ритмичность развития музыкальной темы в фуге как раз и наталкивает на мысль о схожести ее с фасадами барочных церквей. Фуга вместе с философией отвечала на самые коренные вопросы о критерии истины или на то, как найти верный путь к этой истине, и одновременно напоминала о великой силе мышления в этом процессе поиска.

Построенная по строгим законам, фуга отражает самую суть эпохи барокко, эпохи противоречий. Наряду с поиском в фуге слышится невероятная сила человеческого Разума, великого божественного дара. Фуга была любима композиторами в эпоху барокко, и особенно ярко работал в этом жанре И. С. Бах. Послушаем небольшую органную фугу Баха из Прелюдии и фуги ми минор (CD. Пример 23).

Одновременно с фугой инструментальная музыка приобретает полную самостоятельность и перестает быть служанкой на свадьбах и похоронах.

Но вернемся вновь к архитектуре и рассмотрим основные черты интерьеров зданий этого стиля.

Если обратиться к взаимосвязи внешнего вида здания и его внутреннего пространства, становится очевидным, что эта взаимосвязь вовсе не продиктована тектоническими предпосылками и какой-либо логикой. Эти принципы построения здания роднят его с готическими соборами. Все здание построено ради общего впечатления, ради этого же впечатления интерьеру придана пышная декоративность. Декоративность достигает наивысшего уровня изысканности, роскоши, но одновременно придает интерьеру благородство и величавость. Во внешнем облике здания архитектор стремиться разрешить его завершающие элементы мягко, объединяя тем самым его с воздушным пространством. Это же стремление усматривается и в интерьере. Здесь решению этой задачи служит купол. Пропуская

через себя большие потоки света, купол не является больше строгой границей внутреннего пространства. Он растворяется в этих потоках света, создавая иллюзию воздушной бесконечности (Рис. 7.8). Его роль очевидно живописная, но отнюдь не конструктивно-тектоническая. Это не архитектурный элемент, это – скорее, световой иллюзорный эффект. Как и повсюду внутри здания, купол теряет точные границы долей, на которые он поделен. Вместо них – масса оживленного и причудливого орнамента, скрывающего сущность архитектурных элементов. Колонны как несущие элементы не читаются вовсе. Богатейший орнамент заменяет капители (Рис. 7.9). Через этот орнамент и посредством его происходит переход одной формы в другую. В замковых элементах арок, несущих в себе мощное тектоническое начало, появляются амуры, за которыми пропадает основной смысл замковых камней. Паруса, конструктивные элементы свода, теряют под массой орнаментальных лент и завитков всю визуальную сущность своего предназначения. Применить столь изощренные декоративные формы в архитектуре барокко помог новый для своего времени материал – штук. Штук – это полированный гипс со специальными добавками. Из него легко льются и режутся любые самые замысловатые и причудливые орнаментальные детали. В результате архитектура получает полную свободу художественной выразительности при полной потере тектонической логики и целесообразности. Главным стало освободить формы от их естественных границ, так же как выпустить пространство из-под контроля этих же самых жестких границ. И как результат, внутри пространство разрешается полным света куполом, а на фасаде теряются поэтажные четкие разграничения. Все подчинено общему восходящему движению. Никаких ясных членений, все скрывается орнаментальным декором. Декоративное единство преобладает во всем. Вместе с этим сам храм теряет свое непосредственное предназначение и превращается из дома божьего в официальный художественный памятник. В это время архитектор приобретает имя и приобщается к титулованным особам двора. Архитекторы часто приглашаются из других городов и даже стран.

Месса – главное музыкальное сопровождение богослужения во многом теряет свои строгие рамки и превращается в большое театральное действо. Слово отодвигается на второй план, а вперед выступает музыка, способная выразить любые самые глубокие настроения. Бах – величайший композитор и выразитель эпохи барокко создал и самое великое произведение в этом направлении. И нет равных Высокой мессе Баха bi-moll. Слушая Credo мессы H-moll, легко провести параллели с архитектурными

решениями этой эпохи. В этом фрагменте мессы тема гобоя как бы оплетает solo. Так орнаментальная лента, струясь и извиваясь, вьется по карнизу барочного интерьера. Месса превращает богослужение в театральное зрелище.

В убранстве и костюме происходят те же изменения в сторону богатства и пышности. Роскошные одежды изобилуют богатым жемчугом и драгоценными камнями также, как сопутствующие церковной обрядности митры и посохи епископов. Еще во времена Рима тончайшие ювелирные изделия греков так же, как в эпоху барокко, были заменены тяжеловесными и дорогими роскошными браслетами. Эти же тенденции прослеживаются и в светском костюме и даже в военной форме (Рис. 7.10, Рис. 7.11, Рис. 7.12).

Эпоха барокко, эпоха с главным стремлением – «Удивить», удивила и необыкновенным всплеском живописи, которая отодвигает архитектуру на второй план. Тенденция к живописности проявилась во всех искусствах. Мы видели это в музыке и архитектуре, пластике и даже костюме. Все тяготеет к живописности, которая становится основным принципом мышления эпохи. И никогда больше ни одна эпоха не подарила миру одновременно такого количества гениев. В XVII веке работают Караваджо и Эль Греко, Рубенс и Рембрандт, Тинторетто и Веронезе, Латур и Пуссен, Веласкез и Сурбаран. И еще многие и многие другие. Каждый из этих гениев привнесет свой индивидуальный почерк и творческий стиль. Однако объединит их одно – желание отобразить жизнь во всем ее многообразии. Художественная свобода – вот девиз времени. Караваджо поразит невероятным остротой оптического эффекта (Рис. 7.13), Эль Греко – глубиной передачи психологии образов в новой вытянутой манере портретной живописи, помещая свои персонажи в плотные, свойственные барокко композиции (Рис. 7.14). Рубенс перенес на полотно всю радость и пышность барокко (Рис. 7.15). В это время стиль Рубенса широко применяют для росписи плафонов в залах. Рембрандт – непревзойденный мастер света и тени (Рис. 7.16). Тинторетто распишет огромные плоскости во дворце Дожей (Рис. 7.17). Его блистательные живописные циклы и крупные групповые полотна содержат большое количество персонажей. Его композиции со свойственной незавершенной манерой письма, с трехмерным расположением фигур в пространстве станут образцами для будущих поколений живописцев(Рис. 7.18). Веласкес предстает со своей живописью как тонкий, сдержанный, но очень внимательный художник, точно отображающий окружающую жизнь. Он обратил свой взор мастера на бытовую жизнь низших

слоев общества (Рис. 7.19), но одновременно не чуждался заказов короля Филиппа IV на большую партию портретов, которые он выполнит с блеском и оставит как бесценное наследие портретной живописи для потомков (Рис. 7.20). Веронезе явился миру как творец вечно изменчивого театра жизни эпохи барокко и остался художником вне моды, строго соблюдающим композиционную и колористическую гармонию на своих полотнах (Рис. 7.21).

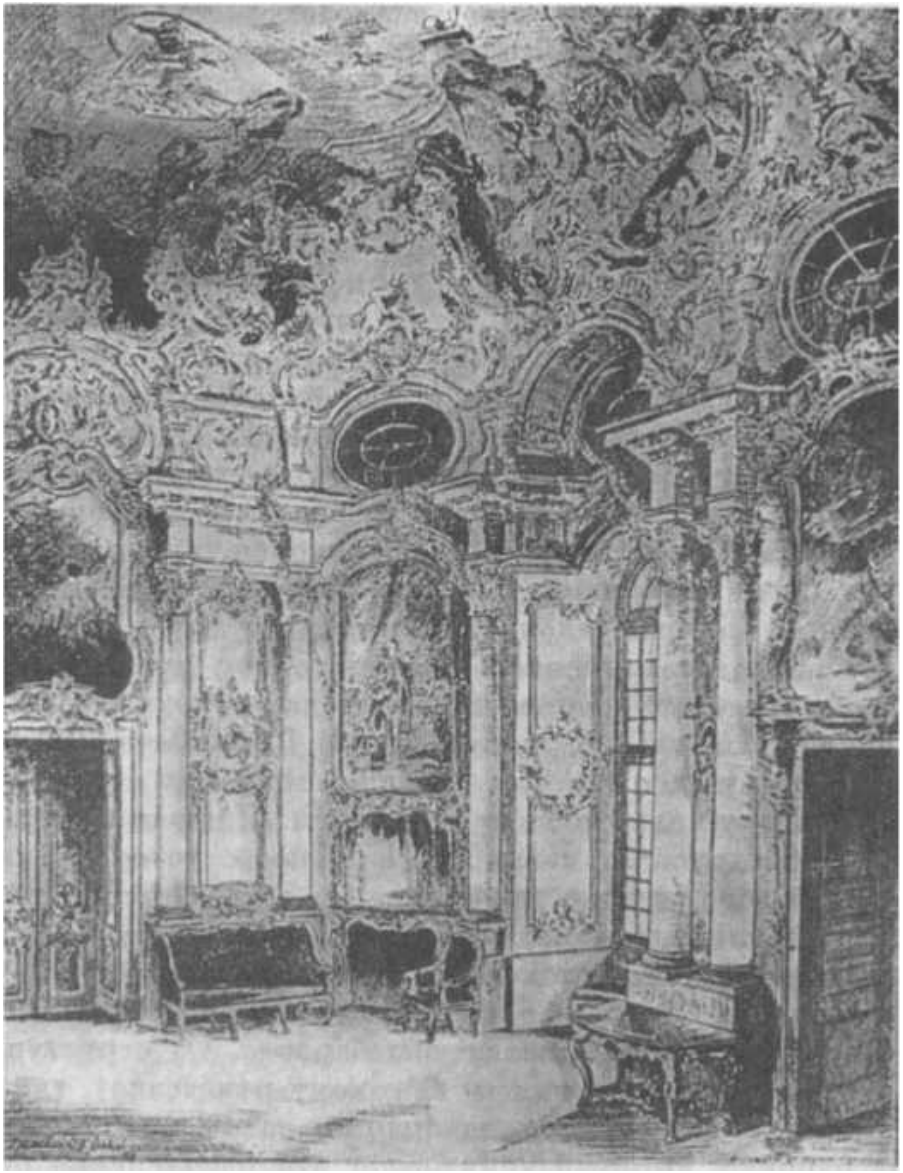
Если проанализировать картину Рембрандта «Ослепление Самсона», то несложно найти в ней подтверждение общим барочным тенденциям в искусствах (Рис. 7.22). На картине изображен момент, когда возлюбленная древнееврейского богатыря Самсона филистимлянка Далила (филистимляне – народ, населявший юго-восточное побережье Средиземного моря в 12 в. до н. э… В 8 веке до и. э. были покорены Ассирией. Пилиштимляне – древнееврейское название, послужило возникновению названия Палестина.) остригла волосы у спящего Самсона, в которых таилась вся его мощь. Далила позвала воинов филистимлян, и те ослепив Самсона, заковали его в цепи. Со временем волосы отрастут, и Самсон, восстановив свои силы, погребет под развалинами храма всех филистимлян и погибнет сам. Трагичность борьбы гиганта и воинов, которые хотят лишить его глаз, торжество Далилы – все представлено на картине в полном контрастов движении персонажей. Но самым главным действующим лицом на картине является свет. Самый яркий луч высвечивает Далилу с локоном Самсона и ножницами в руках. Она со своим предательством – главная в этой сцене. Затем в менее освещенной зоне идет борьба Самсона с его врагами. И последний акцент – это контрастная фигура воина на переднем плане, который ждет своей минуты торжества, когда он сможет нанести последний удар по глазам Самсона. Эта темная фигура, поставленная против света – самая зловещая. Так с помощью света на полотне картины Рембрандту удается разделить группы персонажей, определить им необходимое место и, главное, придать картине необыкновенную выразительность. Поле действия зажато тенью так же, как зажат в своей нише Моисей Микеланджело, и с той же целью – максимально выразить идею картины. Только Рембрандту удалось на своих полотнах использовать свет с такой силой выразительности.

Таким всплеском талантов цех живописцев ответил на требования нового века.

Пышность и парадность стиля барокко естественно нашла свое применение преимущественно в дорогостоящих постройках. Основные памятники эпохи – это церкви и дворцы. Если

церковное строительство особенно ярко распространилось в Италии и Германии, то общественное дворцовое строительство расцвело во Франции. С политической точки зрения эпоха барокко – это начало распространения влияния Франции на всей территории Европы. Франция становится самым могущественным государством, и большие материальные средства Людовика XIV и соответственно его огромное политическое влияние сделали Францию центром общественной жизни Европы. Господство и влияние Франции было безраздельно. Усилиями министра финансов Кольбера была создана знаменитая королевская мануфактура, которая под руководством Лебрена сделалась центром художественного вкуса эпохи. Наряду с художественной традицией, сформированной стараниями мастеров Франции, создавались и основные принципы дворцового строительства. Дворцы приобретают большие размеры и становятся многофункциональными зданиями. Так французский Версальский дворец, который начали перестраивать из небольшой загородной резиденции Людовика XIII под руководством архитектора Лево, в 1667 году решено было полностью реконструировать. И Жюлю Ардуэну Мансару было поручено создать целый комплекс с помощью организации внутреннего двора и двух огромных крыльев (Рис. 7.23.). Позади дворца решено было создать большую парковую зону. Парковое строительство возглавил Ленотр. В результате возник первый садово-парковый и дворцовый ансамбль, который войдет в историю как памятник дворцово-паркового искусства эпохи барокко (Рис. 7.24). А поскольку, как уже отмечалось выше, эпоха барокко была интернациональной, то принципы строительства и архитектуры, сложившиеся в процессе возведения Версаля, быстро распространялись по Европе и позднее пришли даже в Россию. И везде возникают подобные комплексы, так замечательно украсившие эту эпоху. Понятие дворянского замка как укрепленного сооружения исчезает и на его место приходит дворец со сложной планировочной структурой, расчитанной не на защиту постройки, а исключительно на впечатление от нее (Рис. 7.25.). Версаль был огромным сооружением среди плеяды подобных дворцов, но и Вейсенфельз, Брухзаль или Вюрцбург в Германии были построены по тем же принципам, что и российские дворцы в Петергофе или Царском селе под Петербургом. Они сохранили в своей основе, прежде всего, ту безграничную роскошь, которая поражает при виде этих зданий. Так же как в Версале, обычно два широко раскинутых крыла охватывают двор, что придает фасаду больше значимости и величия. В основе такой планировочной структуры глубина

здания, как правило, невелика и этой функциональной глубины явно не хватает. И, как результат, анфиладное построение плана (Рис. 7.26). Через открытые двери просматривается череда соседних помещений. Все помещения как бы нанизаны на единую ось и соединены порталами дверей так, что попасть в любое помещение можно, только пройдя через все предыдущие. Самая большая выразительность придается средней части постройки. Часто ряды колонн в ней располагаются один над другим и завершаются фронтоном. Но следуя законам барокко, разрешение фронтоном фасада здания – не последний штрих. Над фронтоном и верхним карнизом размещаются балюстрады с поставленными на них скульптурами или вазами, что позволяет мягко разрешить венчание постройки. Повсюду широко представлен богатый декор. Крыша этих построек, как правило, мансардная – по имени ее создателя архитектора Жюля Ардуэна Мансара. Фасады дворцов, так же как и церковных построек, относительно спокойны по сравнению с богатейшим убранством внутреннего пространства, которое сразу предстает перед входящим. На интерьере приемного зала во дворце Брухзале архитектора Бальтазара Неймана можно проследить, как исчезают последние принципы целесообразности, чтобы как можно более выразительным сделать внутреннее пространство помещения (Рис. 7.27). Прежде всего, это сказывается в форме самого помещения. Обычная четырехугольная форма заменена на многоугольную с помощью срезанных углов, что сразу придало более мягкие очертания залу. По стенам размещены декоративные колонны, на которых покоится карниз.



7.27. Бальтасар Нейман. Зал дворца в Брухзале

Казалось бы, что эти достаточно конкретные формы должны формировать и ограничивать внутреннее пространство, однако пышный декор из бесконечного количества завитков полностью скрывает их возможности. Стена исчезает в этих же самых орнаментальных причудах, которые скрывают ее очертания в самых важных для нее местах. Невозможно прочитать простую и ясную прямоугольную форму стены. Стена превращена в орнаментальную массу, которая мягко окружает помещение со всех сторон. Колонны ни в коем случае не несут на себе ни какой

нагрузки и подчинены чисто декоративным задачам. Казалось бы, что колонна предназначена нести лежащий на ней карниз, но ее капитель, которая должна являться местом восприятия нагрузки, вместо этого состоит из множества завитков, которые даже охватывают карниз. Богатство и причудливость орнамента нарастают кверху и, наконец, вся стена с частью плафона, границы между которыми теперь отсутствуют, превращается в отдельные зоны, самостоятельно пышно украшенные. Плафон не только не ограничивает сверху внутреннего пространства, но превращен в глубоко уходящее небо, в котором несутся колесницы богов и улетают вместе с ними в поднебесье эроты.

В результате предшествующего анализа легко просматривается последовательность развития стиля. Если в раннюю эпоху Ренессанс еще вполне структурирован, то в эпоху высокого Возрождения в стене появляется членение с помощью декора, затем в раннем итальянском барокко забывают о какой бы то ни было расчлененности, заменяя ее пестротой орнаментаций, раскрывая пространство во вне, и, в конце концов, французское барокко настолько увлекается декоративным орнаментом, что любая тектоническая целесообразность пропадает вообще, стены нет, но нет и ограниченного пространства. Эту тенденцию наметил еще Микеланджело в эпоху Возрождения. Не даром он считается отцом барокко. Когда Микеланджело создавал плафон Сикстинской капеллы, значение плафона им не принималось в расчет (Рис. 7.28). Он с успехом «разрушал» плоскость потолка, создавая свои бессмертные произведения.

Барокко окончательно теряет понимание предназначения потолка. Он создает иллюзорное пространство. Тот же эффект присутствует и под куполом барочного собора. Часто нарисованная уже на потолке архитектура, как тема реальной стены с ее завершениями карнизами и капителями колонн, продолжает существовать там, в поднебесном пространстве, уходя ввысь. Этим приемом пространственного изображения архитектурных форм на плафонах широко пользуются живописцы. Они заселяют всю глубину небесного свода ангелами или богами. Ощущение божественного вознесения царит в храме или зале дворца. И купол и стена в эпоху барокко предстают как элементы архитектурного решения, которые помогают развить и расширить пространство.

Восприятие внешнего вида здания также связано с ярким впечатлением от него. Все структурирующие архитектуру здания элементы скрыты от зрителя богатым орнаментом. Одновременно с этим барокко любит, как мы уже наблюдали это в скульптуре, создавать окружение для объекта, которое способствовало бы

концентрации внимания на главном, иначе говоря, на фасаде и центральном входе. Так, окруженное колоннадой Бернини перед собором святого Петра в Риме пространство двора приводит взгляд к главному на этой площади – фасаду собора (Рис. 7.2). Тот же прием и во дворцах. Дворец предваряется парадным двором, который охватывают с двух сторон крылья постройки. А за дворцами теперь разбиваются парки, подобные Версалю. Парк этот искусственный с жесткой планировочной структурой. Однако оживление ему придают внезапно открывающиеся камерные картины со скульптурой, фонтаном или лестницей (Рис. 7.29). Деревья не имеют теперь своей естественной природной формы. Они подстрижены в форме шара, пирамиды или гладких стен. Аллеи парка ведут к дворцу через большую лужайку, которая разбита непосредственно перед зданием. Трава ровно подстрижена и по краю дорожек вьется причудливыми завитками барокко. Виды парка на дворец или в уютные укромные зоны всегда включают в себя либо фонтаны, либо скульптурные группы на прекрасных травяных партерах. Фонтаны же отличаются своими размерами и причудливостью струй, которые могут бить и из центра и с краев, могут быть мощными или нежными маленькими струйками. Часто фонтаны украшены великолепной скульптурой морских божеств, тритонов или просто извергающейся водяной струей из урны.

7.30 Портрет Антонио Вивальди, (ок. 1678–1741)

Эти замечательные парки служили театральной сценой для исполнения спектаклей и музыкальных произведений. Комедии Мольера, трагедии Корнеля и Рассина могли быть поставлены в естественных декорациях этих парков. Рядом с этими блистательными драматургами работал замечательный композитор Антонио Вивальди (1678–1741), музыка которого часто звучала в тех же самых парках (Рис. 7.30). Вивальди – уроженец Венеции. Его имя как бы завершает плеяду гениев эпохи барокко. Венеция славилась в Европе как столица развлечений и удовольствий. Сюда, в столицу порока, съезжались все самые богатые люди Европы. В Венеции XVII века, как нигде в Европе, был легализован игорный бизнес, и аристократы со всего света не стеснялись проиграть здесь целые состояния. Два раза в год в Венеции устраивался знаменитый венецианский карнавал (Рис. 7.31). Эта традиция сохранилась до наших дней, и каждый год в конце февраля – начале марта на этот карнавал съезжаются туристы из всех стран мира. Среди шумного веселья балов и

маскарадов гости проводили дни и недели. Венеция представала перед приезжими во всей красе замечательных дворцов и соборов, оставшихся в наследие веку от эпохи Ренессанса. Однако среди всего этого пира развлечений существовала и другая жизнь, которая привлекала к себе истинных любителей и знатоков музыки. В скромной обители Ospedalle della Pieta-«npmoT скорби» был создан оркестр, состоявший только из девочек-сирот. Услышать игру этого оркестра почитали за честь. Создателем и руководителем оркестра был аббат Антонио Вивальди. За свой бьющий через край темперамент и очень веселый характер, да еще и рыжие волосы, Вивальди получил прозвище Pretro Rosso – Рыжий Монах. Однако эти легкие черты характера скрывали глубокую болезнь сердца. Маэстро тяжело передвигался, потому что задыхался при ходьбе. Тем не менее, сила духа этого великого музыканта позволила ему оставить потомкам около ста опер и множество инструментальных сочинений. Вивальди прославился также как скрипач – виртуоз. Композитор создал новую музыкальную форму инструментального концерта, в которой солист играл с оркестром. Сольные концерты состояли из трех частей: быстро, медленно, быстро. Все это используют музыканты и поныне. У музыки Вивальди сложилась обычная для произведений эпохи барокко судьба. Во второй половине жизни Вивальди был забыт. Это забвение продлилось почти два века. Композитор пережил свою славу и умер, всеми покинутый, в 1741 году в Вене.

Секрет популярности музыки Вивальди скрывался в тонком чувстве психологии публики. Известно, что Вивальди оставил несколько принципов написания музыкального сочинения. Итак, первый принцип гласил о том, что музыка должна быть понятной. А понятной музыка становится тогда, когда в ней слышатся знакомые музыкальные темы из фольклорного жанра, возникают естественные ассоциации с явлениями природы. Если послушать первую часть концерта Вивальди «Буря на море», то можно легко уловить в музыке тему бушующей стихии со вздыбившимися волнами и в противовес этой энергичной теме тему покоя, когда буря утихает и море озаряется ярким солнечным светом (CD. Пример 24).

Во втором принципе Вивальди говорит о том, что музыка должна писаться в быстром темпе. Слушателю всегда его не хватает. Фрагмент из концерта ре мажор ярко иллюстрирует тот факт, что музыка Вивальди базируется на виртуозных пассажах, которые вовсе не являются украшательским приемом, а являются сутью произведения (CD. Пример 25).

В третьем принципе Вивальди провозглашает гармонию

между повторяемостью и контрастностью. Композитор предостерегает от назойливости и разбросанности. Совершенное владение этими принципами слышится в любом произведении композитора. Для примера послушаем фрагмент Концерта для флейты с оркестром (CD. Пример 26).

И четвертый принцип гласит о том, что, применив быстрое музыкальное построение всего произведения, не забудь расчленить его короткими ритмичными мотивами, хорошо сочетающимися друг с другом. Последний принцип особенно тесно связан с архитектурными тенденциями в пластике барочных фасадов, где ритмическое членение фасада, тем не менее, не разрывает общую единую композицию (Рис. 7.32). Эту формулу построения музыкального произведения можно прочувствовать в первой части Концерта для двух труб с оркестром ре мажор (CD.Пример 27).

Построенные по таким принципам, мелодии Вивальди необыкновенно одухотворены его великим талантом. Невозможно остаться равнодушным, слушая эту замечательную музыку.

При всем многообразии, сложности и содержательности различных форм искусства сама ежедневная бытовая жизнь граждан украшается так же, как украшаются предметы и архитектурные памятники. Но за внешней пышностью и значимостью часто стоят совершенно незначительные особы или события. Провозглашается внешняя сторона жизни и внешние ее проявления. Суть часто ускользает. Для восхваления неизвестных и незначительных особ ставятся балеты с использованием античной аллегории. Документы покрываются массой печатей и титулов, за которыми нет никакого реального смысла и значения. Принято хвалиться титулами и рангами, а при составлении документов или писем начинать с длинного витиеватого вступления и заканчивать длиннейшей подписью с указанием всех отличий пишущего. Разместить гостей за столом или в каком-нибудь шествии становится чрезвычайно трудно, т. к. невозможно разобраться во всех хитросплетениях знаков отличия и удовлетворить самолюбие каждого. В эпоху барокко создаются целые книги по церемониальной науке. Необходимым признаком важности и благополучия в обществе становится большой и длинный парик, который носили все мало-мальски высокопоставленные персоны. Ода – признак хорошего тона. Оды писали сами и заказывали на важные случаи в жизни, похороны или свадьбы. Кондитеры со своей стороны делают настолько вычурные и огромные изделия, которые не предназначены для еды, а служат лишь украшением стола.

7.32 Джакомо делла Порта, фасад церкви Джезу, 1568–1571. Рим

Эта тенденция к украшательству взамен целесообразности с лихвой отразилось в прикладных искусствах. В противовес этому процессу пластика и живопись не имели прикладного значения и в связи с этим получили полную художественную свободу. Рельеф и фреска не принимают во внимание тектонику сооружения, которому принадлежат. Это мы наблюдали в росписях плафонов, где иллюзия пространства полностью уничтожила плоскость потолка. В этой роскошной жизни века для удовлетворения спроса на произведения искусства богатой знати требовалось большое количество живописных полотен или скульптурных произведений. Это создавало широчайшие возможности для творчества художников и скульпторов. Парки перед дворцами украшались многочисленной скульптурой, которая как ставилась отдельно на территории самого парка, так и являлась дополнением в композиции фонтанов. Скульптура украшала фасады и внутренние покои, причем перед мастерами вставали

самые разнообразные задачи. В скульптуре процветает портрет, причем портрет, прославляющий заказчика. Поэтому портретное сходство и внутренняя выразительность уходили на второй план, уступая место проявлению внешних поверхностных чувств, что вполне соответствовало идеологии эпохи. Памятник великому курфюрсту немецкого скульптора Андрея Шлютера воздвигнут им в Берлине (Рис. 7.33.). Памятник является ярким представителем пластики эпохи барокко. Скульптура курфюрста поднята на высоком цоколе, по четырем углам которого поднимаются тяжелые растительные завитки. Они придают дополнительную устойчивость памятнику и являются одновременно переходом от стенок цоколя к его карнизу. Впечатление от них сродни валютам в коринфской капители, которые давно уже ничего не несут, а являются только декоративным переходным элементом к абаке. У этих завитков в уровне цоколя находятся четыре фигуры закованных рабов. В их движениях выражена вся палитра чувств покоренных и униженных людей, доведенных до полного отчаяния или покорной преклоненности. На цоколе возвышается фигура государя. Она проникнута пафосом победы и власти. Выразительность порывистого движения коня, его раздувающиеся ноздри, трепещущая грива полны контраста спокойной и величавой фигуре человека с его горделиво поднятой головой. Голова и поднятая передняя нога лошади находятся за пределами постамента. Это усиливает впечатление от полной силы и движения группы человека и лошади. Вспомним прием, свойственный барокко, – размещать скульптуру в тесных нишах. Здесь преследуется та же цель – придать максимальную выразительность скульптуре. Величавый жест несет в себе патетику, а униженность побежденных сродни сентиментальности.

Это противостояние полярных чувств послужило темой множества мифологических изображений борьбы между мужским началом и женским: скульптурные изображения Аполлона и Дафны, Плутона и Прозерпины (Рис. 7.34), живописные образы в картинах Рубенса – Битва амазонок, Похищение дочерей Левкиппа (Рис. 7.35).

Трехмерная выразительность тел в скульптуре доводится до пределов возможного на основе тончайшего знания анатомии и физиологии тела человека, оставшегося эпохе в наследство со времен Ренессанса. Невероятная подвижность и сложность движения являются предметом самого пристального внимания скульпторов. Скульптура с ее дороговизной оставалась предметом жизни привилегированных и богатых классов. Отсюда и выбор тем для нее. Живопись, не столь дорогостоящий жанр искусства,

особенно, если это гравюра, была доступна всем слоям населения. Картина могла войти в любой дом. Этим объясняется и тематика полотен мастеров барокко. Спектр их интересов самый широкий. Он простирается от традиционных религиозных и мифологических тем до самых простых бытовых сюжетов.

Появляется большое количество различных художественных школ и направлений. Италия отличается поиском новых выразительных форм, не порывая с классической манерой, но вводя в живопись новый сюжет и пытаясь выразить его новыми средствами свето-теневого решения. Во Фландрии, где работают Рубенс (1577–1640) и Ван Дейк (1599–1641), живописные мастерские следуют привычному для барокко направлению, созданию богатейшего впечатления от живописного полотна. Рубенс, будучи образованным и состоятельным человеком, пишет картины для многих дворов Европы. Его полотна переполняет сила любви к жизни, буйство красок и красоты плоти. Его ученик, юный Ван Дейк, впитав школу Рубенса в его мастерской, переезжает в Англию ко двору Якова I. Ван Дейк оставляет замечательное наследие портретной живописи, которое окажет большое влияние на художественную школу Англии (Рис. 7.36).

На фоне больших стран с развитыми художественными традициями маленькие Нидерланды явно проигрывали. Однако именно Нидерланды, страна, в которой не было политически активного класса аристократии, зато была очень богатая буржуазия, которая жила мануфактурами и особенно торговлей, создадут условия для возникновения самых главных течений в изобразительном искусстве. Затем влияние этих художественных школ скажется и в Испании и небогатой талантами Германии. В этой стране не строились роскошные дворцы, зато не было недостатка в небольших домах, которые создавали уютную городскую застройку. Характер этой простой и непритязательной жизни переняла и живопись. Полотна художников чаще имели небольшие размеры и легко вписывались в обстановку любого дома. Темы, которые выбирали художники для своих сюжетов, брались непосредственно из окружавшей их бытовой жизни. В результате, сюжеты изобиловали необычайным разнообразием и несли в себе заряд жизненной силы. Нидерландская школа живописи оставила в истории искусства множество имен. Достаточно вспомнить, наверное, самого жизнерадостного, художника Франса Хальса с его смеющимися персонажами и брызгами радостного света на полотнах (Рис. 7.37). Большое внимание в нидерландской школе живописи уделялось пейзажу. В этом жанре с огромным успехом проявили себя тонко чувствующие пейзажисты Рейсдаль и Гоббема (Рис. 7.38). Питера

де Хооха привлекал интерьер уютного голландского дома и ему он посвятил часть своих работ (Рис. 7.39). Браувер и Остаде отдают предпочтение сценам из крестьянской или городской жизни. Они как бы подглядывают за всеми нюансами этой жизни и с абсолютной точностью отражают их в своих работах (Рис. 7.40, Рис. 7.41).

Венцом всего творчества голландских художников явилась живопись Рембрандта ван – Рейна (1606–1669). Мы уже знакомились с его творчеством на примере картины «Ослепление Самсона». Не было художника, который бы так тонко использовал силу света, который бы так выразительно представлял любую сюжетную тему, который с такой невиданной силой передавал бы всю страстность происходящего (Рис. 7.42). Именно Рембрандт явился самым ярким выразителем своей эпохи.

В конце нашего разговора можно сказать, что в стиле барокко архитектура и прикладные искусства стремились к большей декоративности в ущерб тектонической логике и целесообразности. Живопись и пластика, получив полную самостоятельность в развитии, несут все-таки на себе ту же печать некоторой декоративности и стремления к внешнему впечатлению. Музыка создает множество новых самостоятельных жанров, которые войдут в жизнь человечества навсегда. Но и в музыке слышатся отзвуки стиля барокко и его эпохи. И, последнее, ни одно время не подарило миру такого количества гениев, которых породила эта беспокойная, стремящаяся к постоянному поиску и движению эпоха.

Глава 8
Рококо – стиль роскоши и жизнелюбия

В этой главе рассматриваются два взаимосвязанных и последовательно развивавшихся стиля – это стиль регентства и рококо.

XVIII век отмечен изменением общественных идей, которые легли в содержательную основу культуры, и как отражение этого проявились во всех видах искусств. Наступившее время заменяет пафос несколько неожиданным на первый взгляд стремлением к грации. И эта устремленность эпохи сразу очень ярко отразилась в одежде. Если вспомнить костюм барокко, то в нем превалируют спокойные очертания и часто применяемые темные тона одежды, такие как багряный, вишневый, темно-синий, длинные парики и большие белые воротники. Костюм содействовал приданию владельцу максимального достоинства, важности, величественности и пышности. Костюм полностью задрапировывал тело человека, оставляя исключительно мало сведений о его строении. Это особенно ярко присутствует в женском костюме, в котором применялись корсетные шнуровки, с помощью которых грудная клетка затягивалась так сильно, что талии становились «осиными», что полностью искажало впечатление от естественности женского тела. Рококо продолжает эту тенденцию, придавая еще больше противоестественного контраста между природой человека и его одеждой, но делает костюм максимально утонченным и грациозным. Мужской костюм не предусматривает возможность выполнения какой-либо работы в нем (Рис. 8.1). Плотно обтягивающие ноги чулки и штаны, доходящие до колен, раскрытые сюртуки поверх жилетов и более легкий и короткий парик – все говорит о том, что костюм остается исключительно светской одеждой. В женском костюме присутствует явное облегчение форм в сторону изящества (Рис. 8.2). Ткани применяются теперь легкие, шелковые. Цвета – светлые. Юбка часто укорачивается, чтобы открыть маленькую шелковую туфельку на высоком каблучке. Корсет по-прежнему создает тонкую талию. Прически становятся небольшими и пропорциональными, украшенными маленькими кружевными чепчиками. Контрастно в этом в целом закрытом костюме выделялись частично открытые грудь и руки. Так в костюме отразились признаки нового стиля, стремящегося к изяществу и

элегантности, не теряя при этом выразительности форм и украшений.

8.1 Костюм Франции эпохи Регенства. Парижские кавалеры

Начав рассматривать стиль рококо с изменений в костюме, хотелось бы отметить неоднозначность устремлений эпохи, желание быть не только изящной, но при этом и не менее выразительной, что часто упускается из виду Это желание легко прослеживается в музыке. Если рассмотреть музыку опер Моцарта, то очевидно, что в «Волшебной флейте», написанной на незамысловатый любовный сюжет, звучит легкая, веселая и радостная музыка. Но одновременно перу Моцарта принадлежит и полный драматизма «Дон Жуан». Однако основная тенденция развития музыки от тяжеловесной формы балета или оперы барокко, написанных часто на мифологический сюжет, к той опере или симфонии, какими их создали в XVIII веке Гайдн или Моцарт, заключает в себе основные различия двух стилей. Рококо избирает для себя главным – праздник, утонченные чувства, радость легких любовных наслаждений. Эпоха получит название галантной, т. к. изысканность во всем, в том числе и во взаимоотношениях, станет ее самым ярким признаком. Архитекторы найдут новые подходы в своем творчестве, чтобы обустроить эту жизнь, полную развлечений и любовных утех, в которой будет пребывать общество. Парки с небольшими фонтанами и укромными гротами, милыми тенистыми аллеями и скрытыми от глаз скамейками или павильонами и, наконец, бесчисленные китайские домики, где можно провести время в приятной беседе или на любовном свидании, становятся излюбленными темами в работе придворных архитекторов. Это сближение с природой, желание как можно больше времени проводить в непосредственной природной атмосфере говорит о

чувственном восприятии мира, что нашло свое отражение в музыкальном цикле Гайдна «Четыре времени года». Это музыкальное произведение раскрывает перед нами изменившуюся сущность взаимоотношения человека и природы. Если барокко искало в природе проявления патетических чувств, мощной красоты и силы, что отразилось на полотнах художников XVII века, то рококо тяготеет к мягким краскам природы. Ему ближе ласковые солнечные лучи, лужайки, покрытые нежной зеленью, тихо журчащие ручейки. Идиллия привлекает человека. Эту одновременно сказочную и неправдоподобную жизнь на лоне природы имитирует общество XVIII века. Придворные надевают пастушеские костюмы и выезжают на пикники, чтобы насладиться природой в образах пастушек и пастушков, придаваясь любовным утехам, или устраивают веселые сельские праздники. От всего этого веет театральностью, далекой от правды жизни. Но, тем не менее, это были признаки нового XVIII века с его изменившимся отношением к действительности. И все это происходило на фоне развивающейся науки. Ее идеи, поддержанные гуманистическими просветительскими философскими настроениями, превалировали в обществе.

На передовых рубежах европейского развития Франция остается главной державой. Ее влияние сказывается и в эпоху XVIII века, поэтому последнюю ступень развития барокко было принято называть стилем Людовика XIV, а последующие периоды называть по именам французских королей. Однако с 1715 по 1723 годы во Франции было установлено регентское правление герцога Орлеанского, по имени которого стиль этого непродолжительного периода и получил название стиля регентства. По сути, это был переходный период от барокко к рококо. Но уже в это время складываются основные тенденции развития стиля. Это ясно отразили в себе прикладные искусства, занимающиеся созданием мебели. Комод стиля регентства ясно показывает, в каком направлении и каким путем будет развиваться новое стилистическое направление (Рис. 8.3). Основная тенденция – это создание изящной и грациозной формы мебели. В ней отсутствует какое– либо тектоническое чувство. Ножки настолько изысканно изогнуты и истончены книзу, что нет никакого ощущения прочно стоящего предмета. Ножки имеют внизу завитки вместо естественной платформы операния, чем вовсе отрываются от плоскости пола, на которую и должны перенести тяжесть от горизонтальной части с ящиками. Сам комод имеет причудливо изогнутые стенки, которым следует верхняя поверхность. Стенки расписаны пейзажами в китайском духе или украшены декоративными рельефами, абсолютно не учитывающими

наличие ящиков. И если ящик выдвигается, то гармония отделки разрушается полностью. Одновременно с этим сами швы между ящиками завуалированы сложной росписью или декором так, что становятся совсем не видными. Очевидно, что целесообразность потеряна вовсе. И вся художественная задача разрешается лишь в пользу максимального декора при сохранении общей изящной формы.

Потеря целесообразности, наметившаяся еще в эпоху барокко, поддержанная периодом регентства, находит свое окончательное развитие в эпоху рококо. Если барокко оставлял хотя бы элементы стенной плоскости, то рококо отказывается от нее совсем. И если обратиться к зеркальному залу в Амалиенбурге или резиденции курфюрстов в Мюнхене (Рис. 8.4), то становится очевидным, что эпоха придает малое значение плоскости стены. Предпочитают применить все богатство мягко извивающегося декора. Дабы стена исчезла совсем как ограждающая плоскость, предпочитают простенки заменить пейзажами с бесконечными далями, или чаще применить зеркала, в которых отражается анфилада дверных порталов. Все направлено на то, чтобы уничтожить стену совершенно. И если наличие пейзажей с уводящими взгляд в бесконечность или богатейший орнамент только разрушают плоскость, то зеркала с отражающейся в них анфиладой помещений, по сути, уничтожают стену совсем. Там, где вставлено зеркало, стены нет совершенно. Такой прием успешно расширял пространство зала, к чему стремилось еще барокко. И если зеркала располагались одно перед другим, то отражения в них создавали впечатление бесконечного числа помещений, уходящих вдаль. Свет, который помещали внутри такой комнаты, создавал иллюзию волшебного бестелесного мира. Орнамент рококо более причудлив, чем орнамент барокко. В орнаментальной ветке барокко еще чувствуется ее структивная упорядоченность, взаимное расположение и размеры элементов. Декор рококо бесконечен и необозрим. И тем более, невозможно определить начало и конец элементов, орнаментальное богатство настолько витиевато, что нельзя уследить за его изгибами и бешеным движением в самых разных направлениях. Его мягкая стремительность не допускает ни одного прямолинейного участка, все изогнуто до самой маленькой веточки. Главными мотивами служат раковинки, горки-rocailles (от этого слова произошло название стиля рококо), гении, звери, вазы с цветами или рога изобилия с плодами. При этом все элементы причудливо изогнуты, гении существуют в немыслимых поворотах. Все вьется в соответствии с основной веткой в ее бесконечном делении на отдельные веточки. Тонкость моделировки поддерживается

необыкновенной нежностью красок.

Для стиля рококо не существует понятия функции. Он стремится максимально спрятать суть предмета за округлыми и мягкими изгибами формы и самого декора. Непонятно, каким образом предмет стоит или, вообще, как им пользоваться, и для чего он предназначен. В этом контексте керамика могла бы ответить самым трепетным замыслам художников. Но у майолики того времени были большие недостатки. Она имела толстые стенки и грубоватые слои, часто отчетливо проступающие наружу. На востоке в Китае производили изумительной красоты фарфор, тайной производства которого Европа еще не владела. Фарфор обладал требуемой тонкостью стенок, позволял создать любые формы и поддавался самой тонкой раскраске в нежнейших цветах и их оттенках. Фарфор стал идеалом, его привозят из Китая и коллекционируют. На протяжении всего XVII века тайной производства этого драгоценного материала стремились завладеть во всех странах Европы, но безуспешно. Наконец, в 1708 г. в Майсене Иоганн Фридрих Бетгер открыл химический состав фарфора. И начинается погоня за обладанием этой тайной. Хитростью, подкупами, в конце концов, упорным поиском в мастерских пытались создать фарфор в Европе. Так велика была потребность общества в столь замечательном материале, обладавшем бесконечной пластичностью формы и сильным блеском, который, сродни эффекту зеркал, помогал уйти от конкретности формы предметов. Родившись в Германии, фарфор распространяется по Европе и особенно прочно завоевывает свои позиции во Франции, чему способствовали сам король Людовик XV и его фаворитка мадам де Помпадур. Во Франции в городе Севр была создана мануфактура по производству фарфора.

Если обратиться к предметам, сделанным из фарфора, то их многообразие поражает: это и посуда, украшавшая столы самых высоких особ двора, и предметы женского туалета, и безделушки (Рис. 8.5). В Каподимонте, национальной галерее Неаполя представлена даже фарфоровая гостиная (Рис. 8.6). Особенно интересна фарфоровая скульптура (Рис. 8.7). Все изделия отличались разнообразием форм и тончайшей цветовой гаммой. Для придания цвета использовались специальные красители: «bleu du roi»(«королевский» синий), и ярко-розовый. Богатство цвета присутствовало во всех предметах в разнообразных цветочных узорах и других деталях орнамента. Особенно известно искусство двух мастеров фарфора Фальконе и Удона.

8.8 Миска рококо. Кельн

Если обратиться к фарфоровой миске этого периода, то становится очевидным, что предмет, предназначенный для супа или иной жидкости, потерял свою естественную четко ограниченную форму (Рис. 8.8). В ней все стало подвижным. Изогнутость формы начинается сразу снизу и несколькими волнами, одна за одной, поднимается кверху, заканчиваясь спокойным движением, которое поддерживает крышка. Причем отделена крышка от тела сосуда лишь едва заметным ободком. Вся богатая орнаментация служит одной единственной цели – затушевать основную форму. Так, в самом широком месте миски к ее стенкам прикреплены мягкие по формам, свойственные барокко, завитки, которые, казалось бы, должны закончиться ручками. Однако на них сидят женские фигурки, мало отвечающие предназначению этих деталей. Крышка имеет мягкий абрис, который поддерживается фигурками гениев, над которыми в свою очередь возвышается Аполлон. Фигура Аполлона заменяет собой ручку крышки. Эта общая тенденция стиля присутствует во всех предметах фарфоровой керамики.

В XVIII веке особым вниманием общества пользуются мастера плафонной и стеновой живописи – квадратуристы (Рис. 8.9). Эти живописцы занимались перспективным архитектурным обрамлением живописного сюжета на потолках и стенах. В изображении архитектурных деталей, создававших обманчивое

иллюзорное ощущение, среди которых существовали некие сюжетные сцены или изящно размещались большие гирлянды цветов или просто венки, квадратуристы достигли вершины мастерства. Это искусство вполне отвечало веяниям времени, т. к. с успехом «разрушало» плоскость и раздвигало границы пространства. Искусству создания иллюзий в это время посвящают свое творчество перспективные художники, сценографы и устроители празднеств. В своих произведениях они следовали идее окончательного разрушения формы и плоскости, мастерски вводя взгляд в заблуждение и заставляя ощущать мнимые формы и детали вполне настоящими. Лидирующее положение в этом виде искусства занимали итальянцы, часто работающие семьями.

Уже в начале века, после смерти Людовика XIV и с наступлением короткого времени регентства, общество почувствовало некую свободу от монархической зависимости. Можно было не все устремления связывать с личностью короля и обязанностями придворной жизни. Появилась возможность и желание отдать некоторую долю внимания личной радостной и полной удовольствий жизни. Помпезность и торжественность придворных церемоний отступают, отдавая место легкому времяпрепровождению на воздухе, на природе, будучи изящно, но чуть небрежно одетым. Приятно выехать на пикник, провести время на пленэре с друзьями или предаться любовным играм с милой дамой. Можно найти радости и у домашнего очага в общении с детьми или супругой. Личная, частная жизнь обернулась для людей своей привлекательной стороной. Деревенские праздники и развлечения, полные музыки и танцев, стали доступным времяпрепровождением. И художники также окунулись в этот мир личных незамысловатых радостей, которые имеют ценность для каждого человека в отдельности.

Наиболее тонко чувствовал и отражал на своих полотнах интонацию светских развлечений придворных кругов французский художник Антуан Ватто. Проживет Ватто не долго. Родившись в 1684 году, он скончается от туберкулеза уже в 1721-ом. Возможно потому, что художник был больным человеком и такая тяжелая болезнь, как туберкулез, все время подтачивала его силы, радость жизни здоровых людей его особенно привлекала. Он, как никто другой, чувствовал эту утонченную одухотворенность эпохи и необыкновенно точно с большим изяществом переносил ее на свои полотна. (Рис. 8.10, Рис. 8.11).

Живопись и пластика идут по общему направлению развития стиля. В живописи превалирует мягкая палитра, с нежными нюансами красок. Темами являются пастушеские сценки,

любовные дуэты, большие, веселые, галантно обставленные празднества. На полотнах мелькают маленькие ножки, едва выглянувшие из-под юбок, грациозно склоненные головки, изысканные и изящные жесты персонажей. Все это в сочетании с мягкостью красок представляет мир выразительных средств живописи и пластики этого времени. Одновременно стилистика рококо не терпит однообразия и аморфности. Поэтому колористическая наполненность живописных полотен самая богатая, при невероятной тонкости нюансов и переходов. Задача максимально развить пространство на плоскости картины не теряет своего значения, скорее приобретает свое предельно выразительное звучание. И если Ватто в изображении сцен на открытом воздухе, не вполне отошедший от традиций барокко, еще не свободен в своей красочной палитре, то Фрагонар представляется певцом яркого солнечного света и открывает плеяду новых пленэристов (Рис. 8.12, Рис. 8.13).

Идеалом красоты XVIII век считал, прежде всего, изящные, наивные и милые формы. Ничего кричащего или вычурного, напротив все, что отвечало тем театральным условностям, которые установились в обществе. Такими пишет свои портреты Жан-Марк Натье (1685–1766) (Рис 8.14, Рис. 8.15).

Реализм предстает на самой высокой ступени своего развития через желание передать с абсолютной точностью внезапность любого движения, через высочайшее портретное мастерство, через достижение максимального личного сходства модели и портрета, что блестяще доказывают английские портретисты и, в частности, Гейнсборо (Рис. 8.16). Великолепные женские портреты Франсиско Гойи отличаются богатством красок и тонким чувством передачи женских образов (Рис. 8.17, Рис 8.18, Рис 8.19).

Одновременно Гойя работает и как блестящий пленэрист. Искусно владея приемами передачи яркого солнечного света в живописи, Гойя создает смелое полотно «Бой быков», на котором все пространство просто залито солнцем.

С помощью сюжета, движений персонажей и колористической интонации живопись успешно представляет жизнь с ее веселыми праздниками и массой удовольствий. Музыка также требовала новых подходов, новых средств музыкальной выразительности, чтобы отразить в своих произведениях эту счастливую и радостную жизнь. Протяжные темы арий и сюит барокко не могли лечь в основу легкой, веселой и брызжущей энергией музыки. Дух веселого танца использует Доменико Скарлатти в своих произведениях, содержащих неисчислимое количество музыкальных пассажей, ярко отражающих ритмическую структуру

танца с прыжками, неожиданными поворотами или медленным скольжением (CD. Пример 28).

Впервые в XVIII веке меняется положение музыкантов. Первым, кто осмелился выйти из подчинения, в частности, архиепископа Зальцбургского, мало образованного и невежественного человека, был Моцарт. Он первым стал «свободным художником», сохранив свое достоинство и свои права. Теперь его жизнь и судьба его произведений зависели только от него самого и от фортуны музыкального рынка. Однако шаг этот был чрезвычайно решительным, и далеко не все композиторы находили в себе силы, чтобы сделать его. А подчас ситуация не позволяла даже подумать об этом. Так случилось и с замечательным композитором Филиппом Эмануэлем Бахом, сыном знаменитого Погана Себастьяна Баха. Филипп Эмануэль служил придворным музыкантом у Фридриха II, короля Германии. Правда, король был большой любитель и почитатель музыки, особенно игры на флейте. И каждый вечер он занимался музицированием под аккомпанемент Баха. Однако при этой зависимости Бах получал достаточное жалование и условия для работы. Он оставил будущим поколениям замечательные сочинения для флейты. Послушайте первую часть Трио – сонаты для двух флейт и basso continuo ми мажор. Бах жил в окружении светского досуга и праздника и с успехом отразил его в своих произведениях (CD. Пример 29). Нежная и томная музыка арий с их чувственностью и меланхолией послужили основой для его сочинений. Однако в его музыке существует, так же как в украшении интерьеров рококо, тот слой необыкновенно витиеватого и сложного узора, который композитор накладывает на основную тему, точно так же, как архитектор сложным декором оплетает все стены и их элементы своего творения. Музыка имеет очевидный сентиментальный подтекст, который распространен среди музыкантов эпохи. Фрагмент ре минор из Трио – сонаты является примером такой «сладостной» музыки с непременными замираниями сердца, вздохами легкой печали и вежливыми реверансами (CD. Пример 30)

Каждый из композиторов представляется вполне самостоятельной личностью в композиторской деятельности. Однако их произведения объединяет одно – понимание духа своего времени. Их сочинения поражают необычайной легкостью и изяществом музыкального письма. При этом Скарлатти более активен и энергичен в своих произведениях. Его музыка отличается блеском и аристократизмом. Музыка Баха воспевает утонченные чувства. Она мечтательна и эмоционально насыщена. Но оба они – всецело дети одного времени, представители

великолепной музыкальной школы эпохи рококо, которую породила и распространила Франция по всей Европе вместе со всем своим огромным влиянием на европейскую культуру. Весь XVIII век пройдет под флагом культуры Франции. Она по-прежнему задает тон придворной жизни всех монархов Европы. Влияние это настолько велико, что доходит даже до России. И императрица Екатерина II, поддерживая традиции нового стиля французского рококо, строит рядом с Петербургом небольшой дворцовый комплекс Ораниенбаум.

Повсюду меняется мода на планировочное решение дворцов. Огромные парадные залы эпохи барокко с нескончаемыми анфиладами помещений заменяются уютными будуарами, кабинетами для частной работы, небольшими гостиными для приватных или интимных бесед. Так же как и в парках, архитекторы стремятся создать такие планировки дворцов и домов, которые отвечали бы стремлениям к уединению. Королевские мебельные фабрики, фарфоровые мастерские и ткацкие мануфактуры доставляют к любому европейскому двору, в загородные дворцы и частные дома предметы прикладного искусства. И, как мы уже наблюдали, все это украшено с избытком затейливым декором, имеет изящные формы, отделано золотом и перламутром.

В живописи деталь становится предметом пристального внимания. На картинах Ватто линия представляется более нежной и мягко изгибающейся. Работа над едва заметным наклоном головы, линией шеи или легким поворотом тела приобретает для художника особое значение (Рис. 8.20).

Скарлатти и Эмануэль Бах также тонко оттачивают музыкальные детали. Музыкальная ткань пронизана небольшими непродолжительными мотивами, легко и естественно с помощью едва уловимых штрихов, переходящих один в другой.

Идеалы изящества, элегантности, утонченности и любовь к украшению и малым формам объединяют все искусства эпохи рококо. При этом все стремятся избежать пошлости в излишествах и стараются вовремя остановиться, не потеряв чувства меры.

Говоря о музыкантах этой эпохи, необходимо уделить особое внимание творчеству Моцарта. Этому гению удастся впитать все особенности музыкальной стилистики эпохи рококо, которая отмечена легкостью и живостью музыкального строя. Основной же период творчества Моцарта придется на эпоху классицизма. Однако его музыку невозможно рассматривать в отрыве от эпохи рококо, но одновременно он принадлежит и неоклассицизму, где мы с ним и познакомимся.

8.21 Пьер Огюстен Бомарше (1732–1799)

Если говорить об эпохе рококо в литературе, то пользуясь теми же красками, что и в музыке: живость, мягкость, шаловливость – эту эпоху в литературе можно охарактеризовать работами Пьера Огюстена Бомарше с его «Севильским цирюльником» и «Женитьбой Фигаро» (Рис. 8.21). Главный герой его произведенийвполне близок любому зрителю, он человек из народа с великолепной смекалкой и острым языком. Абсолютно понятные зрителю человеческие отношения на сцене подчеркивают вполне близкие каждому черты нового искусства. Острословие, живость персонажей перекликаются и с искусством живописи и с музыкой того времени, которую пишет Доменико Скарлатти.

Даниель Дефо и Джонатан Свифт старше Бомарше, но и они с «Робинзоном Крузо» и «Путешествием Гулливера» включены в круговерть этой эпохи (Рис. 8.22).

Известная жажда путешествий, заказ множества картин из видов Италии – это характеристики времени. Робинзон со своим невероятным приключением на необитаемом острове и Гулливер в сказочной стране вполне отвечали веяниям эпохи в ее жажде к странствиям и новым впечатлениям, к познанию мира.

Особое место в искусстве занимают шпалеры.

8.22 Даниель Дефо (1661–1731)

Зародившись еще в XVII веке, мебельные мануфактуры Гобеленов, Бове и Обюссона, в XVIII веке переходят от огромных размеров полотнищ, покрывающих целую стену, к небольшим гобеленам, вставленным в раму Представляя собой теперь некий вид картины, шпалерное искусство начинает соперничать с самой живописью. Совершенствование техники ткачества позволило ввести невиданно богатую цветовую гамму с использованием более пятисот оттенков цветов. Для изготовления шпалер необходимы эскизы, изготовлением которых во Франции очень успешно занимался Буше, и даже Гойя сделал серию картонов для шпалер, предназначавшихся для украшения стен Эскори-ала и Прадо (Рис. 8.23).

Общая картина искусства рококо была бы неполной без полотен Каналетто. Каналетто – это прозвище мастера, его

настоящее имя Антонио Каналь. Кисти этого художника принадлежат замечательные картины, посвященные видам Венеции, которые отличаются тонко построенной перспективой, детальной проработкой архитектурных форм, затейливостью сюжета, отражающего городскую жизнь Венеции. Такова картина «Площадь Сан Марко», которая хранится в Вашингтоне (Рис. 8.24). Картина была написана по заказу негоцианта и коллекционера Джозефа Смита в 1727–1728 годах. На ней представлен вид площади Сан Марко в Венеции с собором Сан Марко и Дворцом Дожей. Вдали виднеется лагуна с лодками и кораблями. На площади группы людей из разных сословий, которых можно различить по одежде. Однако здесь отсутствуют представители низших слоев, крестьяне и просто бедный люд. В целом площадь принадлежит благородным слоям общества. Картина отличается точностью перспективных построений, тонкостью письма, сдержанным, но очень красивым колоритом, а также мастерски переданным пространством площади. Арочный ритм собора и дворца, словно кружевной декор украшает картину. Все говорит о том, что мастер работает в соответствии с требованиями и тенденцией времени.

Пожалуй, завершают этот замечательный период, который являлся переходным от барокко к неоклассицизму, но одновременно приобрел вполне самостоятельное место в истории культуры, работы замечательного итальянского художника Джамбаттиста Тьеполо. Этот мастер является скорее представителем самого последнего периода перехода к романтизму ампира. Тьеполо представляет фресковую живопись эпохи с ее масштабностью, разрушающей пространственностью и необыкновенным богатством красок (Рис. 8.25).

Итак, стиль рококо – период перехода от барокко к неоклассицизму. Однако черты этого недолговечного и короткого периода оказались вполне самостоятельными и при этом не менее яркими. При всей изысканности и изяществе стиля, утонченности чувств, рококо представляет стилистическую ступень, на которой признаки целостности и логичности полностью исчезли. Их заменило стремление к тонкой красоте и многообразию форм, что говорит об ущербности этого стиля, его неустойчивости, что и наблюдалось в истории. Уже с середины века стиль начнет распадаться, уступая место новым веяниям.

Глава 9
Искусство неоклассицизма. Отличительные черты и принципы стиля

Неоклассицизм – это стиль середины XVIII-первых десятилетий XIX века. Стиль ампир, как часто называют французский неоклассицизм, становится кратким, но бурным периодом его развития. Постепенно в неоклассицизме все заметнее проступают черты романтизма, который, зародившись и развиваясь в его недрах, в конце концов, окончательно его разрушит. Неоклассицизм подчиняет себе литературу и музыку, вдохновляет создателей мебели, художников по тканям, ювелиров, керамистов, декораторов. Со временем характер стиля начинает меняться, приобретая в каждой стране свои черты. Так в Англии он превращается в строгий «ридженси», во Франции– в монументальный ампир, в Германии – в бюргерский бидермайер.

Впервые слово «классический» было применено к искусству и культуре античности, и прежде всего Древней Греции. Существует мнение, что сущностью неоклассицизма является прямое заимствование традиций древнегреческой античной архитектуры. Однако наличие в новом стиле элементов и некоторых форм этой архитектуры говорит лишь о внешних его признаках. Если вспомнить эпоху Возрождения, то очевидно, что римская античность послужила исключительно толчком к развитию совершенно новых идей и их воплощению в жизнь в новых преломленных формах. Поэтому утверждение, что раскопки Помпей и Геркуланума явились той основой, которая сформировала стиль ампир, поверхностно и не раскрывает всех корней произошедших перемен в европейской культуре XVIII века. Если бы такое утверждение было верно, то ампир должен был возникнуть там, где эти раскопки были сделаны, а именно, в южной части Италии, где кроме Помпей и Геркуланума, находятся еще и развалины благородного Пестума и Агригента. Однако стиль сформировался совсем на других территориях. Он возник во Франции как продолжение стиля Людовика XVI, получил название наполеоновской империи и его черты были подхвачены совсем далеко от Италии, в сердце Европы, в Германии. И если для Ренессанса римская античность служила источником для выражения величия и силы духа, блестящего великолепия, то в Европе к тому моменту нужда была в другом.

Богатство форм и витиеватость рококо утомили общество, хотелось противоположных эмоций, элегантности, спокойствия и при этом всего, что могло бы увековечить империю с ее императором. И эпоха находит все это в греческой античности. Однако так же как в эпоху Возрождения, XVIII век преобразует первоисточник сообразно своим воззрениям и эстетическим идеалам. Одновременно с этим античность остается той меркой, с помощью которой каждый мастер оценивает свое произведение. Художники неоклассицизма вычленяют самое основное из античной культуры Греции и Рима – это культ природной гармонии. Из античного времени и эпохи Возрождения художественная культура XVIII века впитывает спокойствие и уравновешенность форм при утонченном пропорционировании деталей и всего организма в целом. Соблюдение пропорций, ясные геометрические формы и, наконец, симметрия как основа архитектурного и пластического решения, возникнув в античном храме, пришли в собор Ренессанса, а затем и в особняк периода ампира. Классика всегда несла в себе основные понятия логичности, спокойствия, уравновешенности. Предшествующий длительный период XVII века с культурой барокко, пропитанной духом христианского поиска, с повышенной эмоциональностью всего искусства, явился тем культурным пластом, которому новый век начинает противопоставлять свои ценности. В противовес герою той эпохи, которым был мыслитель или проповедник с постоянно мятущейся душой и находящийся поэтому в постоянном споре с Господом в поиске истины, классицизм выдвигает свое понимание героя. В это время на сцену исторического действия выходит практичный, деловой человек, который сам распоряжается своей жизнью и судьбой. Эта эпоха породила революционных вождей, философов и писателей, которые принесли новые революционные идеи в общество. XVIII век – это век Французской революции 1789 года. Общество было готово к таким крайним проявлениям своей воли. Монархический строй отживал, и ему на смену шло обновленное устройство жизни, в которой все низшие классы, зарабатывающие собственным трудом, получали общие демократические права. Философы Вольтер, Руссо и Дидро заложили основу этих прав, провозгласив публично, что человек, независимо от его происхождения, имеет право на свободу и счастье. Эти права являются неотъемлемой частью его жизни. И только личные способности человека, его желание трудиться должны завоевать ему место в обществе. В результате этих лозунгов и призывов, воспринятых всем обществом, монархия во Франции была свергнута. Король Людовик XVI и Мария Антуанетта были

казнены. За свои права людям предстояло бороться, и если надо, то с оружием в руках. Французская революция отличалась крайней жестокостью и едва ли была не самой кровопролитной в истории. Жизнь затребовала от человека решительности, личной смелости и большой находчивости, чтобы поддержать революционные идеи и выстоять в этой борьбе.

В искусстве формируется новый взгляд на героя эпохи. Им становится Фигаро из комедии Бомарше. Этот ловкий и предприимчивый человек, хитроватый и веселый, идущий к своей цели не всегда праведным путем, но добивающийся своего, стал символом эпохи. Фигаро мало задумывается о божественном провидении, его больше беспокоят его личные, вполне земные заботы. Иными словами человеку в эпоху классицизма необходимо было полагаться, прежде всего, на себя и свои силы, предстояло поверить в себя и в свои возможности. Помочь в этом трудном духовном становлении могла только новая философия, а искусство взяло на себя роль вдохновителя в этом многотрудном процессе.

В противоположность эпохе барокко культура классицизма, отражающая реалии жизни, – культура светская. Проблематика, связанная со священным писанием, его идеями и образами, религиозной духовностью, все это отходит на второй план и не представляет для художников творческого интереса. Самым главным в их произведениях становится Человек с большой буквы, человек, который свободен и дорожит этой свободой, человек счастливый и достойный своего счастья. Свой стилистический язык неоклассицизм получает не сразу. Он складывается постепенно, как и во всяком стилистическом направлении. Рококо постепенно сдает свои позиции, уступая место «греческой манере». Замысловатый завиток замещается сначала более упрощенной формой декора, а затем и совсем меняет свою пластику в сторону геометрического рисунка греческого орнамента. Это чувство усталости от пышности и витиеватости рококо проявляется уже с 30-ых годов XVIII века. Колористическая направленность во всех видах искусств стремится к спокойным и умиротворенным тонам. Часто применяется нежно-зеленый цвет, с которым стараются тонко согласовывать другие столь же нежные оттенки. Естественное свойство фарфоровой поверхности отражать свет и своими бликами разрушать форму стараются компенсировать спокойной и ровной пластикой самого предмета, поддерживая идею гармонии изящной окраской в мягких тонах. Напудренные парики заменяются гладкими прическами из живых волос с их естественным блеском. Во всем распространены сцены из

эллинистических времен – и в посуде, и в живописи, и в архитектуре. Во всем чувствуется тенденция изменения эстетических идеалов в сторону спокойствия, что становится основной чертой нового стиля.

В 1762 году в Версале начинается строительство небольшого дворца, получившего название Малый Трианон. Строительство поручено Жак Анж Габриэлю (1698–1782). Этот дворец, восхищающий безупречностью пропорций и чистотой форм, представляет собой небольшое квадратное здание с четырьмя фасадами, каждый из которых имеет самостоятельное значение. Это здание явилось предвестником загородных резиденций эпохи неоклассицизма. Спокойствие композиции и линий в целом отличает это здание от его предшественников стиля рококо существеннейшим образом (Рис. 9.1).

В загородных дворцах и виллах этого времени находит широкое распространение портик с его ордерными системами. В этом отразилось преклонение эпохи перед античной и ренессансной архитектурой. Однако время и особенности национального восприятия античных образцов сформировали и разные подходы к их использованию в разных странах, в результате чего строгие и спокойные греческие формы везде трактовались по-своему. Европа и Соединенные Штаты Америки стали поклонниками палладианского стиля. В этом поиске и переработке архитектуры Палладио наиболее последовательными оказались английские архитекторы. Они не стремились возродить концепцию архитектуры Возрождения, а стремились использовать величественность и простоту архитектуры Палладио, которая позволяла наиболее полно следовать античным образцам. Палладио, безмерно восхищавшийся античностью, создавал свои постройки, безоговорочно преклоняясь перед ней. Это чувство наивысшего авторитета античной архитектуры, как единственного мерила прекрасного, создало самую высокую популярность творчеству Палладио в эпоху классицизма и послужило широкому его распространению по всей Европе.

Комплекс загородного дворца с большим зданием, получивший название виллы Меруорт (1722–1725 г.), построенный в Кенте в Англии, почти в точности скопирован Колином Кембелом с Ротонды Палладио (Рис. 9.2). В вилле Корнаро в Падуе Палладио применил необычную лоджию с двухэтажной колоннадой (Рис. 9.3). В США этот архитектурный прием часто применяется при планировке загородных домов. Ротонда, созданная будущим президентом США Томасом Джеферсоном в Виргинии, вызывает ассоциацию с проектами Палладио и римским Пантеоном (Рис. 9.4).

Музыка не осталась в стороне от новых веяний века. Человек пробовал изменить мир, при этом вера в себя не покидала его на столь трудном пути. Мажор в музыке стал преобладающей интонацией. Музыка стала легче и подвижнее. Минорные нотки отошли на задний план. Музыка несла с собой бодрость, веселье. Она отгоняла прочь все горести, которые возникали на пути человека, и заставляла думать только о прекрасном будущем. Чтобы убедиться в этом, можно прослушать фрагмент 1 части Концерта для духовых и струнного оркестра итальянского композитора Чимарозы– характерный образец классического музыкального стиля (CD. Пример 31). Естественные и настоящие чувства, такие как привязанность, доброта и нежность, преданность и верность, считались основными добродетелями и приветствовались обществом. Движения души, подчас полные страсти, нуждались в их столь же естественном и подлинном выражении в искусствах. Еще эпоха рококо уловила подлинную простоту и гармонию в отношениях, возникавших на лоне прекрасной природы между пастушками и пастушками. И уже тогда пасторальные сцены стали предметом внимания художников, поэтов и музыкантов. Нежность, сентиментальность, наивность и простота с примесью милого кокетства зазвучали в музыкальных произведениях этого времени. Так рождается «чувствительный стиль» в музыке. Один из первых его образцов в классическую эпоху – ария Перголези «Если любишь, прелестный пастушок» (CD. Пример 32).

Философы классицизма проповедуют идеи всеобщего блага и равенства, общего благополучия и нравственного совершенства. Архитектура как среда, которая формируется человеком, а затем сама начинает на него воздействовать своими, только ей присущими средствами, создает этот мир спокойствия и благополучия. В ней преобладают теперь спокойные горизонтальные линии при строгом отношении ко всему зданию и его интерьеру. Форма помещения ясно очерчена гранями углов и четким отделением потолка от стен. На стенах и в предметах обстановки помпеянские сюжеты и мотивы, которые стремятся к строгости и одновременно мягкости форм. На севере Европы особенно увлекаются оформлением интерьеров в стиле помпейской фрески. Бело-голубой цвет служит фоном для изображения в простенках, обрамленных красными восьмигранниками или квадратами, античных тем или мифологических сюжетов с птицами, амурами, нимфами и танцовщицами. Колонна, как несущая конструкция, чаще отсутствует, замененная либо слабо выступающей из стены пилястрой, либо просто нарисованной колонной с капителями и

гирляндами, вьющимися по карнизам. Следуя возрожденческим традициям Палладио, архитекторы и художники Великобритании, отдают свои предпочтения и античной росписи, открытой при раскопках в Помпеях и Геркулануме. В этом направлении работает Роберт Адам и другие художники. Легкий, изящный декор создает уют и интимность интерьерам неоклассических зданий, построенных в палладиан-ском стиле. Примером неоклассических интерьеров английской школы могут служить Купольный зал виллы в окрестностях Манчестера Джеймса Уайетта и библиотека в Кенвуде Роберта Адама. Фрески соседствуют с живописью, античность – с комфортом, величие – с уютом (Рис. 9.5, Рис. 9.6).

Прикладное искусство обнаруживает те же общие тенденции. Мебель с ее комодами, секретерами, шкафами строго следует определенности общей формы и ее целесообразности (Рис. 9.7). Основой являются линейные построения предмета. Линейности очертаний отвечают членения и формы деталей, украшения и конфигурация ящиков. При этом все подчинено единой плоскости, которая не только не разрушается, а скорее поддерживается бронзовой обкладкой, тонкими завитками, аканфами, пальметтами и другими формами античного орнамента. Ножки мебели часто выполняются в виде античной колонны с базой и капителью. Столы ставят на три ножки, получая их высокую устойчивость, и, одновременно с этим, столы имеют хорошую очерченность верхней доски. Мебель для сидения достигает изумительной тонкости линий. В картине художника времен наполеоновской империи Давида, посвященного г– же Рекамье, помимо художественных достоинств полотна с портретом героини, читается и изящное обустройство интерьера мебелью, присущей тому времени (Рис. 9.8). Подсвечник имеет античную форму и поднимается на тонкой ножке, завершаясь также античной по форме лампой, которая спорит с вертикальностью ножки подсвечника своим горизонтальным основанием. Ножки софы еще тонки – сказываются традиции рококо. Но теперь они четко отделены от сиденья и не связаны со спинкой, которая поднимается благородными изогнутыми линиями. Во всем чувствуется гармония: в линиях софы и фигуры лежащей на ней женщины, в повороте головы Рекамье на чрезмерно удлиненной шее. Одежда и поза представляются частью всего стилистического направления в целом. Благородство интерьера подчеркнуто простотой нагих стен и горизонтальной плоскостью пола, который имеет более светлый тон, чем стены, и удачно сочетается со спокойно возлежащей фигурой и пластикой софы. Краски картины землистые и неяркие. От картины веет

изяществом, одухотворенностью и необыкновенным спокойствием.

Одежда эпохи ампира, например, платье госпожи Рекамье, показывает ясно, что весь его крой имеет очень много черт греческой одежды. Однако нетрудно заметить, что ампир перерабатывает греческие традиции, стремясь к мягкому течению линий. В это время не заботятся о здоровом одеянии для тела, каким была одежда в древнем мире. Корсет не уходит из употребления, но стремятся подчеркнуть исключительное изящество и пластику женского тела, скрытого под легкой одеждой. Французский художник Жан Поль Прюдон в портрете императрицы Жозефины особенно удачно и тонко подчеркивает непринужденность позы, красоту и женственность героини (Рис. 9.9).

Мужской костюм практичен и состоит из фрака или сюртука, кожаных штанов и небольшого галстука, завязанного бантом. У мужчин и женщин окончательно покончено с париками. (Рис. 9.10)

Все это спокойствие, изящество, гармония прекрасно вписывались в великолепные, но сдержанные по требованию стиля интерьеры. В 1799 г. Жозефина Бонапарт приобретает в окрестностях Парижа дворец Мальмезон (Рис. 9.11). В его стенах Жозефина собирает как политических деятелей, так и светское общество. Созданные под ее руководством Фонтеном и Персьером интерьеры дворца становятся образцом стиля Консульства, который являлся составной частью общего стиля неоклассицизма. Интерьеры дворца были обставлены мебелью из красного дерева. Стены отделаны панелями из стука, на которых античные танцовщицы соседствуют с предметами римской военной жизни: походными палатками, связками копий и стрел около них. Во дворце были устроены вольеры для птиц, где щебетали представительницы Африканской фауны, Америки и Бразилии. Франция становится законодательницей мод в искусстве интерьера. Французским традициям следуют русский императорский двор при обустройстве Зимнего дворца, испанцы – при создании интерьера домика Принца в Эскориале, шведы – резиденции короля Карла XIV (Рис. 9.12) и салона швейцарской королевы Гортензии.

На фоне демократизации общества, театральность самой жизни, подчеркнутая церемонность и вежливость во взаимоотношениях привлекла внимание людей к театру. Театр выходит на передний план среди всех искусств, приобретая необыкновенную популярность. Театр превращается не только в зрелище и развлечение, он становится в некотором смысле

клубом, где можно провести досуг. В театре встречаются разные сословия, здесь в спорах пересекаются мнения, здесь царит атмосфера новых идей, особенно среди молодежи. Жизнь приветствовала лицедейство в нормах общения между людьми, которое являлось формой бытового поведения, поэтому театральное лицедейство представало зеркалом этих взаимоотношений. Сценическое действие максимально правдиво отражало все, с чем человек сталкивался в повседневной жизни. На сцене героев обуревали те же чувства, что и каждого сидящего в зрительном зале. На сцене радовались и плакали, хитрили и признавались в любви, страдали и умирали. Ни одно искусство не могло с такой правдивой иллюзорностью передать реальность жизни, как театр. Искусство театра оказалось решающим в становлении всей художественной психологии эпохи.

Поэзия избрала своим основным и ведущим жанром балладу. Баллада посвящалась полным драматизма историческим событиям. Такими были баллады Гете «Лесной царь», Шиллера «Кубок», Стивенсона «Вересковый мед». Писатели и поэты посвящали свое творчество драматургии, а некоторые из них отдавали свое перо исключительно театру, благодаря которому прославили свое имя. Среди этих имен – комедиографы Бомарше и Гольдони, драматурги-философы Вольтер и Лессинг, литераторы Шиллер и Гете. Последние начинали свою творческую деятельность с написания произведений для театра. Шиллер сохранил эту страсть к драматургии на всю жизнь, и все лучшие произведения Шиллера относятся к жанру драматической поэзии. Литература XVIII века, литература эпохи Просвещения отличается главной особенностью – основное внимание автора отдается действию и сюжетная интрига разворачивается на страницах произведений быстро и активно. Содержание передается не через чувства и переживания героев, а через ситуации, в которые они попадают. В романах главенствует дело, а не слово. Такими предстают романы Даниеля Дефо «Робинзон Крузо», Джонатана Свифта «Путешествия Гулливера», аббата Прево «Манон Леско» или Гете «Фауст».

Опера, пришедшая в век классицизма еще из барокко, на первых порах остается достаточно громоздкой. Чтобы зритель и слушатель в состоянии был разобраться в замысловатом сюжете, появляется «Либретто», маленькая книжечка с кратким содержанием действия. Опера сохраняла длинные пять актов. Чтобы зритель не утомлялся при прослушивании столь продолжительного спектакля, хозяева театров стали вставлять между актами короткие интермедии. Это были комедийные маленькие антрепризы на бытовые сюжеты. Такую оперную шутку

создал Джованни Перголези и называлась она «Служанка-госпожа». Перголези был очень молод. Тогда ему было всего двадцать три года. Но именно это произведение изменило оперу как жанр, заменив теряющую свои позиции оперу – сериа. Все искусства уже отошли от сюжетов, где главенствовал Господь или император, или, наконец, полководец. В музыкальном спектакле также требовался герой, который был бы понятен и близок сидящей в зале публике. И такой вполне земной герой появился в маленьком спектакле «Служанка-госпожа». Им стала юная служанка Серпина. Публике было интересно следить за ее приключениями на сцене. Век Просвещения, создающий возможности для каждого, сразу принял эту милую, умную, изворотливую девушку, которая путем немалых усилий, но все-таки выходит замуж за своего господина Уберто. Такая позиция сюжетной линии была понятна и привлекательна для публики, которая видела в неравной борьбе красивой и умной девушки из низших слоев с недалеким и неуклюжим представителем привилегированного класса основу философии просветительства и идеалов французской революции. Идея такого героя зародилась еще в итальянских комедиях dell art, которые разыгрывались на площадях.

Задачи искусства сильно изменились. Барокко ставило перед собой цель поразить, взволновать или растрогать. Новый век, с более легким отношением к жизни, с желанием получать радости жизни и как можно более полно пользоваться ими, требовал другого. Люди хотели развлечений. Искусство должно было развлекать, а если можно, то и смешить. Такая задача ставилась перед искусством впервые. Сложность ее состояла еще и в том, что необходимость в этом совпала с началом нового века с его новой стилистикой. И молодому Перголези удается подобраться к решению этой сложнейшей задачи и встать у истоков музыкального стиля классицизма. Музыка Перголези отличается легкостью, шаловливостью, воздушностью. Как трудно было найти этот совершенно новый музыкальный язык на фоне произведений Баха и Генделя, последних творцов барокко. Только четыре года назад Бах написал свое замечательное произведение на Евангельский сюжет «Страсти по Матфею». Но Перголези обращается к музыке улиц и площадей с ее танцами и песнями, которые звучали на карнавалах и народных вечеринках. С этой музыкой люди отдыхали, и весь ее строй был подчинен удовлетворению желаний людей в радости и веселье. Поэтому легкий и энергичный, подвижный и яркий танец стал основой для музыки Перголези. Интонационный строй партии Уберто создает ощущение комедийности всего происходящего и соответствует

забавной атмосфере комедийного театра. Так появилась новая по жанру буффонная ария. Она отражает комедийную сцену через мелодию, полную юмора и при этом несложную в своей однообразности. Ария Уберто заставляет слушателя сочувствовать «страданиям» этого немудреного бедолаги, которого обводит вокруг пальца проказница Серпина (CD. Пример 33). Вокальная речь Серпины полностью противоположна музыкальному строю арии Уберто. Ее пение изящно и игриво, отвечая образу самой героини. Дуэт из первого действия one-ры ярко иллюстрирует особенности нового направления оперного искусства (Диск 1 Пример 34).

К моменту создания оперы-буффа «Служанка-госпожа» Перголези имел большой опыт в написании опер-сериа. И новая по стилю опера сразу стала зрелым серьезным произведением гениального автора. Автор не надолго пережил свое блестящее произведение. Всего через три года после премьеры Перголези умер. Опера – буффа в XVIII веке стала самым популярным жанром. Подобные сочинения принадлежат и Моцарту, и Россини, и Доницетти. В конце XIX века о ней вновь вспомнили. Верди напишет «Фальстафа», а уже в XX веке Прокофьев создаст «Любовь к трем апельсинам» и «Дуэнью».

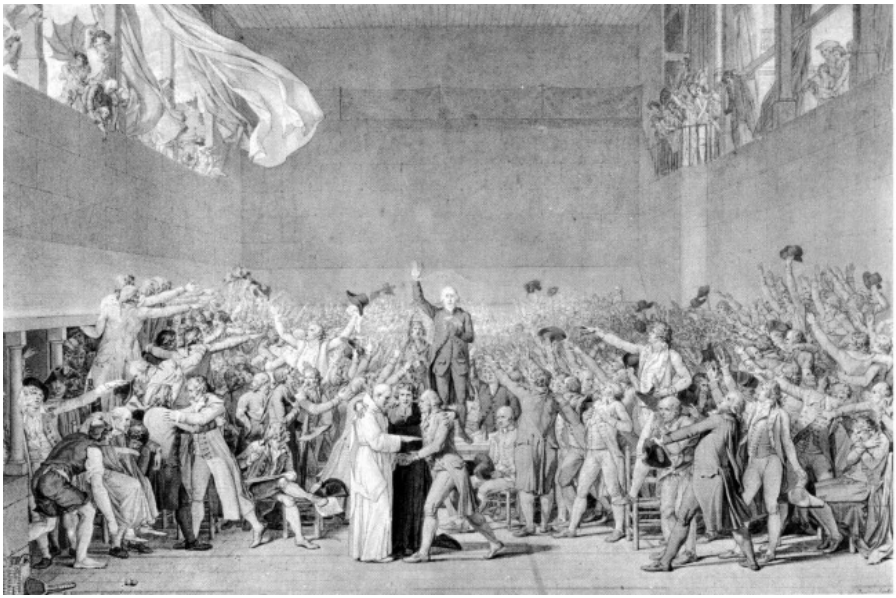
Революционный подъем естественно требовал новых средств художественной выразительности, нового художественного языка. Основы новых неоклассических традиций закладывались под знаком страстных революционных настроений. Обращаясь к античному искусству, художники нового века искали общечеловеческие идеалы, в эстетически безупречных образах древних видели примеры нравственного совершенства. И как результат возникают задачи воспитания общества на этих идеалах. Содержание произведений искусства несет назидательную ноту, проповедуется строгая мораль и спартанская простота.

Наиболее ярким выразителем настроений эпохи на своих полотнах стал художник-революционер Жан Луи Давид (1748–1825). Он – активный участник революционных событий и друг Робеспьера, избран депутатом Конвента и даже участвует в решении о смертной казни Людовика XVI. Как художник Давид не скрывает своего преклонения перед античным искусством. Одновременно с античными традициями в своем творчестве он заставляет увидеть сдержанность чувств, суровое восприятие мира, высокую мораль. По заказу короля им была написана картина «Клятва Горациев» (Рис. 9.13). В истории Горации известны как древнеримский патрицианский род. Его легендарными представителями считались три юноши –

близнеца, победившие в 7 веке до и. э. в единоборстве трех близнецов Куриациев из Альба – Лонги, древнего города к юго-востоку от Рима, который вскоре и был разрушен римлянами. В этой картине нет революционных настроений, но она проповедовала общечеловеческие ценности: патриотизм, долг и связанные с ними мужество и достоинство. В 1789 году прогрессивное дворянство, низшее духовенство и, главное, представители третьего сословия собрались в Манеже для игры в мяч для того, чтобы объединиться в революционной борьбе и создать первое Учредительное собрание. На эту тему Давиду заказали картину «Клятва в Манеже для игры в мяч» (Рис. 9.14) со словами: «Чтобы обессмертить наши идеи, мы выбираем того, кто создал «Брута» (Рис. 9.15) и «Клятву Горациев». Мы выбираем французского патриота, чей гений предвосхитил Революцию».

Образы его картин не воспринимались как изображения реальных современников, в них всегда читался аллегорический смысл. Так в картине «Смерть Марата», посвященной герою – революционеру времен Великой Французской революции, иначе говоря современнику Давида, превалирует не портретное сходство Марата, а ассоциации с образами христианских мучеников (Рис. 9.16). Когда Давид был заключен в тюрьму (1799 г), там он написал картину «Похищение сабинянок». В этом полотне современники усматривали призыв к примирению (Рис. 9.17).

Во времена буржуазной революции общество воодушевлялось понятиями героизм и герой. В реальной жизни истинные герои сражались на баррикадах и площадях за революционные идеалы и свое отечество. Такой герой в пылу революционных страстей стал главным героем и для художников.



9.14 Жак-Луи Давид, этюд картины «Клятва в Манеже для игры в мяч»

Время буржуазной революции выдвигает на политическую арену сначала весьма незаметного человека, всего лишь капитана французской армии Наполеона Бонапарта. Однако с этой личностью будут связаны 18 лет французской истории, истории бесспорно героической и очень значительной для Франции. Путь от армейского капитана до императора пройдет этот одаренный, умнейший человек. Иное дело, что его захлестнет чувство единоличной власти, власти безмерной, но никто не отнимет любви к нему французского народа, для которого Наполеон был национальным героем и который связывал с ним все свои надежды. За ним шли до конца. При всей сложности и противоречивости этой фигуры, ее значения в истории недооценить невозможно.

Впервые Бонапарт познакомился с Давидом, когда после падения Робеспьера на родине для Давида наступили тяжелые времена. Наполеон тайно предоставил Давиду убежище в Италии, в своем лагере. И вот в 28 лет Наполеон Бонапарт переступает впервые порог мастерской художника, чтобы стать его героем. Давид покорен величием Наполеона и пишет его знаменитый портрет в момент перехода армии Наполеона через Альпы (Рис. 9.18). Это событие происходило 20 мая 1800 года. Для придания легендарности образу Наполеона, художник изображает его верхом на вздыбленном коне среди скал и под свинцовыми тучами. Необыкновенно быстрая и головокружительная карьера

Бонапарта, которая выходила за рамки возможного, покоряла своей беспрецедентностью. И личность Наполеона почти 20 лет будет привлекать к себе внимание многих европейских художников. Его образ даст пищу для поиска героической фигуры в неоклассическом искусстве. Его сравнивали с Ганнибалом за переход через Альпы, с Цезарем – за покорение Египта, с Карлом Великим – за идею создания огромной империи. Не имея героических черт со своим некрасивым лицом и совсем не атлетическим телом, он станет прототипом для героических образов на художественных полотнах и в скульптуре. В период правления Наполеона работает самый знаменитый и талантливый скульптор – неоклассик венецианец Антонио Канова (1757–1822). Он становится портретистом всей августейшей семьи. Полина Бонапарт Боргезе, княгиня Пьомбино, изображается им в образе «Венеры-победительницы» (1804–1808), Летицию Бонапарт он увековечивает в терракоте. Наполеон Бонапарт изображен скульптором обнаженным с атлетически красивым телом греческого бога, как это делали римляне, когда, например, создавали скульптуру «божественного» императора Августа или его племянника Марцелла – «принцепса молодости», олицетворения героической юности (Рис. 9.19). Сравнение Наполеона с прекрасным языческим богом подчеркивает и название скульптуры: не «Наполеон 1, император Франции и король Италии», а «Наполеон в образе Марса-миро-творца» (Рис. 9.20).

Неоклассическая музыка включает много имен, однако с появлением нового музыкального жанра– симфонии, который остается основополагающим до настоящего времени, выделяются три великих имени. Все они относятся к австро-немецкой музыкальной школе. Это Гайдн, Моцарт и Бетховен. А принадлежит создание симфонии как крупного музыкального цикла австрийскому композитору Йозефу Гайдну (1732–1809). Происхождением, как и большинство гениев XVIII века, он не отличался. Он был сыном каретника. Однако его талант и необыкновенное усердие сослужили ему хорошую службу. Начав с пения в церковном хоре, подработки на улицах исполнением серенад, наконец, работы у оперного композитора, Гайдн попадает к своему будущему и постоянному покровителю вельможе Николаю Эстергази, чрезвычайно образованному и любящему музыку человеку. У Эстергази он проживет всю свою жизнь и будет иметь возможность не только творить, но сразу реализовывать написанное и получать возможность услышать исполнение своего творения. Однако условия договора были жесткими, и зависимость от графа была весьма ощутимой и

сковывающей абсолютную творческую свободу, к которой стремится каждый гений. Такая ситуация была распространенной, она давала средства к существованию и Гайдн ей особенно не тяготился. Творчество Гайдна оценивалось Эстергази очень высоко, и в старости ему был назначен достойный пансион. Это дало возможность съездить в Англию и приумножить свою славу.

Перу Гайдна принадлежат не только 104 симфонии и множество камерных сочинений, но и несколько месс, оратория, 2 вокально-симфонические фрески «Семь слов на кресте» и «Времена года», в которых, как и в 12 «Лондонских» симфониях, выразились все мировоззрение и жизненная философия Гайдна.

Герой музыки Гайдна всегда простодушно весел, заражая своим весельем окружающих. Ничто не может поколебать его спокойствия и уверенности в себе. С музыкой композитора в душу слушателя входит радость и счастье.

Гайдн постоянно жил в условиях богатой усадьбы с ее праздниками и балами. Гайдн сумел передать в звуках своих произведений самое веселое и радостное, чем была наполнена жизнь обитателей этой усадьбы. В его музыке слышатся отзвуки самого модного танца того времени менуэта, пыл охоты, шутливых шествий и, наконец, песен и танцев, родившихся из народной австрийской музыки, венских дивертисментов и серенад. Не забыты Гайдном и яркие зажигательные мотивы оперы-буффа. Гайдну удалось объединить и переработать все эти замечательные жанры в сложную инструментальную композицию симфонии, где они остались лишь намеком на свое первоначальное происхождение. В целом же самой замечательной чертой музыки Гайдна является атмосфера счастья, радости и веселья, чем отличался весь XVIII век. В отрывке из первой части Симфонии № 48 звучат самые разные мотивы этой легкой музыки светского досуга. Слушая этот отрывок, понимаешь, откуда черпал композитор пищу для своего творения (CD. Пример 35).

В творчестве Гайдна окончательно сложился сонатно-симфонический цикл – инструментальное сочинение из четырех частей. Все части строились по строгому плану и следовали друг за другом в определенном порядке: Быстро – Медленно– Умеренно-быстро – Живо.

Гайдн положил начало лидирующему месту сонатно-симфонического цикла в инструментальной музыке.

Симфония – большое событие в творчестве композитора, это итог серьезных раздумий и поисков. Симфония становится важной вехой творчества. Однако такое отношение к симфонии сложилось позже. Во времена Гайдна симфония была произведением, на основе которого можно было бесконечно

экспериментировать. Вероятно, это несколько легковесное отношение к жанру дало возможность Гайдну написать целых 104 симфонии.

После Гайдна написание симфоний превращалось все более в своеобразный творческий итог. Так Моцарт написал уже 41 симфонию, Бетховен – только 9, Чайковский-6, а Брамс – всего 4.

Гайдновский герой всегда спокоен за свое будущее, у него чистая совесть и через ее призму он воспринимает окружающий его прекрасный мир. Главное чувство, которым он руководствуется – это чувство прекрасной и счастливой жизни в естественных трудах и заботах. Он доволен миром и собой. Ему чужды желания вечного поиска. В постоянном круговороте жизни он видит нормальное течение времени. Гармония счастливой и радостной жизни – основа его мироощущения. Этот круговорот природы и бытия, в котором его герой находит свое счастье, отражает Гайдн в своей музыке, возвращаясь в своих симфониях финальной темой к началу музыкального произведения. Фрагмент финала Симфонии № 48 подтверждает, что радость бытия никогда не покидает героев произведений Гайдна (CD. Пример 36).

Невозможно повторить гениальность Гайдна в создании его светлой и радостной музыки. Никто не сможет соединить в своих произведениях руссоистское простодушие (приверженность теории Руссо: «Назад к природе! Прочь от развращающей цивилизации») и утонченный аристократизм.

А рядом с Гайдном творит легенда музыкального искусства, символ музыки Великий Моцарт. Моцарт умирает всего за два года до французской революции, не достигнув и 36 лет от роду. А как, кажется, далека его жизнь от революционных событий. Моцарт скорее принадлежал прежней эпохе, эпохе рококо. Тем не менее, весь строй его музыки говорит о том, что это певец истинно классического периода в истории культуры Европы.

Велика и непостижима была тайна этого гения, и не было в мире композитора, судьба которого возбуждала бы такое любопытство, а его музыка вызывала бы такое восхищение и восторг. Странное для обычного человека раннее проявление не просто способностей к музыке, а признаков гениальности, развлекало представителей многих монарших дворов Европы и самих монархов, где он был всеобщим любимцем. Его блистательное исполнение в раннем возрасте сложнейших произведений, в которых он легко импровизировал и показывал незаурядное виртуозное мастерство, все это вызывало крайнее восхищение юным дарованием. Очень рано к Моцарту пришла творческая, профессиональная зрелость. Он был совсем молодым,

скорее подростком, а его перу принадлежали уже несколько опер и инструментальных сочинений. Непонятная и необъяснимая смерть настигла его совсем несвоевременно, ему было всего 36 лет.

Творчество Моцарта также не лишено таинственности. Лишь с благословения самого Господа возможно было создать такое количество изумительных музыкальных произведений. Его блистательные оперы с неподражаемым юмором и легким музыкальным строем шли с аншлагом во всех театрах, которые полностью заполняли ими весь свой репертуар. Им создано свыше сорока симфоний, множество инструментальных ансамблей, концертов и сонат. Музыка рождалась в его сознании с невероятной быстротой и легкостью. Создавая, он часто не успевал, а подчас и не хотел записывать свои сочинения, так божественно просто рождалась его музыка, так бесконечно много было этой музыки в глубинах творческого духа этого гениального композитора. Его строгий отец и наставник часто осуждал Вольфганга за столь неосмотрительную расточительность. Но талант и светлый, веселый и легкий нрав Моцарта сопротивлялись такой скрупулезности, и он часто месяцами носил в памяти свои сочинения.

Музыка Моцарта наполнена такой мелодической красотой и очарованием, что невольно думается о присутствии провидения, о нераскрытой и непостижимой тайне его творчества (CD. Пример 41). Опера – буффа Моцарта – это необыкновенно целостный спектакль, в котором он не просто композитор. В своих операх Моцарт одновременно предстает и как режиссер. Никто не чувствовал так глубоко эту слитность театрального действия и музыки, как Моцарт. Его оперный театр – высшее достижение музыкально – театрального искусства периода неоклассицизма (CD. Пример 37).

Симфонический жанр был для Моцарта едва ли не самым любимым. Симфонии сопровождали его творчество на протяжении всей жизни. Наивысшим достижением в симфоническом творчестве Моцарта стали его симфонии № 39,40 и 41. Моцарт пишет свою симфоническую музыку, как будто опираясь на слова столь же великого гения, каким был в литературе Гете: «Почему природа всегда и везде прекрасна, всегда значительна? И так много говорит нам? Не потому ли, что природа всегда в движении, всегда заново себя создает?» Последняя, сорок первая симфония носит название «Юпитер». И когда слушаешь мощный финал этой симфонии, проникаешься словами Гете. В этой музыке слышится жажда жизни, в ней брызжет лучами солнце, она олицетворяет все самое светлое (CD.

Пример 38).

Моцарт обладал легким, веселым, брызжущим жизненной энергией нравом. Однако положение придворного капельмейстера связывало руки, ограничивало творческую свободу. И если Гайдн прожил всю свою жизнь в таком зависимом положении, то натура Моцарта не позволяла ему смириться. Он ушел от груза зависимого положения на вольные творческие хлеба. А это оказалось очень непросто. Получив творческую свободу, Моцарт оказался ввергнутым в тяжелейшую борьбу за существование. Обремененный заботами о своем семействе, композитор испытывал множество чувств, которые глубоко задевали и тяготили его. Эта борьба с жизненными невзгодами, борьба за творческую самостоятельность побудила мастера обратиться к соответствующим темам, апогеем которых стал «Реквием», который по легенде был заказан странной личностью, как бы предвосхитившей скорую смерть молодого композитора. Когда слушаешь Dies irae– «День гнева» из моцартовского реквиема, ощущаешь, насколько тяжела была для ее автора жизненная борьба, как остро чувствовал он несправедливость выпавшей на его долю жизни (CD. Пример 39).

С другой стороны эта борьба, по-видимому, оказалась не по силам молодому еще человеку. Никто не может сказать, как умер гений. Однако с легкой руки другого гения, а именно Александра Сергеевича Пушкина, в мнении людей утвердилось скорее всего совершенно невероятное предположение об отравлении Моцарта Сальери. Точно установить причину смерти оказалось невозможным. С одной стороны в его смерти могли быть замешаны завистники, с другой стороны он был чрезвычайно любвеобильным человеком, и с его кончиной могла быть связана трагедия в одном из домов, куда часто в последнее время наведывался Моцарт. Там супруг порезал бритвой свою беременную жену, и сам покончил с собой. С третьей стороны у жены Моцарта могли быть нежные чувства с близким другом Сальери молодым Зюсмайером, который был вхож в дом Моцартов и был в курсе их дел. Да и Моцарт однажды пожаловался жене, что его отравили и, скорее всего, это мог быть медленный яд вроде сулемы, замешанной на ртути. Все это говорит о возможном отравлении, но точных подтверждений нет. Да и силы Моцарта были на исходе. И болел он болезнью почек, симптомы которой схожи с отравлением – опухание, болезненная слабость и тошнота. Это подтверждается и тем, что перед смертью Моцарту сшили новую рубаху, старая была уже тесна. Вряд ли когда-нибудь удастся установить истину. Да и похороны покрыты завесой некоторой тайны. Жена и друзья не

сопровождали гроб якобы из-за плохой погоды, хотя установлено, что погода была прекрасная. Отпевали второпях на скорую руку и, наконец, гроб исчез. Все это говорит о том, что кто-то был заинтересован в сокрытии улик. Факта захоронения в общей могиле тоже не существует. И даже Констанца, жена Моцарта, через много лет не смогла показать своему второму мужу место могилы. Так что канул в лету гений без каких-либо концов, объясняющих его смерть. Как будто спущен он был к нам Провидением, чтобы проверить наш мир на прочность и чистоту, честность и порядочность. Ан не выдержали… В сентябре 1791 года Моцарт пишет: «По всему чувствую, что бьет мой час; я готов умереть. *Я* кончил прежде, чем воспользовался своим талантом. Жизнь была столь прекрасна, карьера начиналась при столь счастливых предзнаменованиях, но изменить собственную судьбу нельзя. Никому не измерить своих дней, нужно смириться. Пусть будет то, чего пожелает Провидение». Подлинность письма не установлена, но грустный настрой Моцарта на приближающийся конец часто слышится в его музыке. Послушайте медленную часть Концерта для фортепьяно с оркестром до мажор. Эта музыка звучит как предзнаменование ухода человека в тот неведомый мир, где кончается реальность и наступает небесное существование, как путь, который указывает нам Господь (CD. Пример 40).

Эпоха Просвещения создала идеал нового героя, человека, живущего для других и во благо других. Моцарт как никто другой точно вписывался и своей судьбой и своей музыкой в эти представления, он – воплощение своего времени до самой последней черточки его творчества. Музыка Моцарта поможет человеку всегда на жизненном многотрудном пути. Она развеселит, если взгрустнулось, согреет в трудную минуту, вдохнет силы, если опустились руки, а если замучили будни, музыка Моцарта создаст праздник. Моцарт любил и умел помогать людям. Своей музыкой он помогал человеку освободиться от жизненных проблем, как бы перекладывая всю их тяжесть на свои плечи. В жизни этот легкий и веселый человек был обделен любовью, сам же мог любить безгранично. Жизнь сложилась так, что он остался в ней один. Ни жена, ни друзья не оказывали ему поддержки. Оставшись одиноким, он своей музыкой избавляет от одиночества других. Философ Мераб Мамардашвили сказал: «Классицизм – это мужество невозможного».

Каждый век похож на отдельно взятого человека. Человек имеет свои представления о жизненном укладе, о красоте и счастье. Так и век складывает свои представления о прекрасном и

ужасном, о красоте и уродстве. Возрождение уподобляло человека богу, с его божественной силой. Мастера этого времени Леонардо да Винчи или Рафаэль стремились создать в своих произведениях идеал красоты своей эпохи, стремящийся к полной Гармонии. Они сами уподоблялись богам с тончайшим знанием человеческого тела, создавая принципы пропорционирования идеально прекрасного. Век барокко – это век, наполненный страстями, контрастами и противоречиями в устройстве мира, век, укрепивший веру в торжество божественной справедливости, век закаленных и крепких духом людей. Микеланджело, Рембрандт, Рубенс – прежде всего философы, преобразующие мир, это борцы и мыслители. В их личных судьбах прослеживается мир этой эпохи с ее жестокими ударами, взлетами и падениями.

Век Просвещения смотрел на человека иначе. Его героем стал человек, который сам борется за идеалы справедливости и демократии. Он не чужд самим жизненным страстям, радуется жизни с ее красотой и весельем. Ватто и Шарден в живописи, Гайдн и Моцарт в музыке соучаствуют в мирской жизни, отражая ее самые прекрасные стороны, давая человеку духовную опору в поиске новых идеалов.

У каждого века и свой гений. Эпоха Возрождения оставила в истории гениев – создателей природной Гармонии, эпоха барокко – гениев-мыслителей, гениев могучих страстей. XVIII век выдвинул на передний план человека с его правами и обязанностями. Потому гений Просвещения – гений служения человечеству. Именно XVIII век отличается идеей всеобщего блага, построенного на разумных и правовых основах. Именно в XVIII веке идея воспитания совершенного человека с правильными и справедливыми воззрениями на Добро и Зло, идея, которую заложили ученые-энциклопедисты, разделена была всем обществом. Люди должны были узнать, что у них есть право на свободу, равенство и братство, что можно утвердить разумный правопорядок в мире, если приложить к этому усилия.

Таким был век Просвещения, век Великой французской революции, век Наполеона и гениев музыки, изобразительных искусств и литературы.

Заключение
Основные корни и принципы формирования стиля эпохи. Значение этих знаний для созидания будущего

Проведенный краткий анализ формирования стилей различных эпох, от древнего Египта до XVIII века с его Великой Французской революцией, как надеется автор, должен был помочь читателю увидеть проблему стилистической направленности самых разных видов искусств в контексте их прямой взаимосвязи. Стиль каждого искусства, будь то архитектура или прикладные искусства, живопись или пластика, музыка или искусство костюма, находится в полной соподчиненности со стилистическими тенденциями эпохи в целом. Стиль является зеркалом эпохи, и также как развивается исторический процесс, стиль эпохи зарождается, расцветает и приходит к упадку под давлением объективных причин. По стилистике отдельного вида искусства сразу можно судить о времени, которому оно принадлежит, и проложить связующую нить к другим искусствам. Стиль отражает философию эпохи, ее понимание прекрасного. Взаимоотношения различных слоев общества, правила поведения и общения – все это стилистические тенденции эпохи, которые находят отражения в искусствах. По стилю можно судить о нравственных ориентирах времени и государства, их историческом месте в мировом процессе развития. Стиль расскажет о предпочтениях людей в бытовой жизни низших слоев и в придворной жизни привилегированных классов. И, наконец, стиль эпохи натолкнет на размышления по поводу места современности в историческом процессе и эстетических приоритетах сегодня. Если нам удалось определить эту очевидную взаимосвязь искусств, времени и места, где эти искусства приносили свои бесценные плоды, можно считать, что нам удалось наметить тот путь, по которому можно двигаться, чтобы научится оценивать современные реалии новой эстетики в ее взаимосвязи с небывалым мировым техническим прогрессом. Это особенно важно для созидательного творчества архитектора, т. к. его деятельность напрямую зависит от техногенного фактора. Если архитектору удается найти связующее начало в этом многофакторном окружающем мире, ему наверняка удастся

творить под знаком вечно прекрасного. И тогда плодоносящее древо архитектуры будет произрастать и далее. Исторический процесс формирования новых стилей, отражающих требования новых эпох, будет продолжаться и развиваться. Важно найти правильный и целостный подход в творчестве, в чем существенную помощь оказывают знания по истории развития стилей классических искусств различных эпох.

Библиография

1. Aellen Chr., A la recherche de 1 'ordre cosmique, Forme et fonction des personifications dans la ceramique italiote, Kilchberg, Zurich 1994.

2. Алпатов М. Этюды по истории западноевропейского искусства. Изд. 2., М., 1963.

3. Антонова И. Веронезе. М., 1957.

4. Барокко. Архитектура. Скульптура. Живопись. Под ред. Р.Томана, Изд. KONEMANN, Кельн, 2000.

5. Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения, пер. с англ., М., 1965.

6. Брунов Н.И. Очерки по истории архитектуры., т. 1–2, М., 1935.

7. Брут Ц., Тильке М. История костюма от древности до Нового времени. Пер. с нем., Эксмо, М., 1997.

8. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих, пер. с итал., т. 2, М. – Л., 1933.

9. Bushart B., Deutsche Malerei des Rjkoko, Konigstein 1967.

10. Виньола Джакомо Бароци да. Правило пяти ордеров архитектуры., М., 1939.

11. Виппер Б. Борьба течений в итальянском искусстве XV1 века (1520–1590). М., 1956.

12. Всеобщая история архитектуры. М., 1966–1978.

13. Всеобщая история архитектуры в 12 томах под общ. Ред. А.В.Власова, Н.Я.Колли, Н.В.Баранова, М., 1966–1977.

14. Всеобщая история искусств в 6 томах. Под общ. Ред. Чегодаева, М., 1956–1966.

15. Гидион З. Пространство, время, архитектура., М., 1975.

16. Готика. Архитектура. Скульптура. Живопись. Под ред. Томана R, Konemann. 1998.

17. Губер А. Микельанджело. 1475–1564. М.,1964.

18. Гуляницкий Н.Ф Архитектура гражданских и промышленных зданий, История архитектуры, т.1, М.,1980.

19. Heitz C., Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie a 1 epoque carolingienne,

Paris 1963.

20. Demargne P, Naissance de 1 art grec, Paris 1964; Arte egea, Milano 1964 (trad. It.).

21. Janin R., Constantinople Byzantine, Paris 1964.

22. История мирового искусства, БММ АО, М., 1998.

23. Кон-Винер. История стилей изобразительных искусств. М., ЭАО "СВАРОГ и К", 1998.

24. Кирнарская Д. Классическая музыка для всех. Учебное пособие, М., Слово/Slovo, 1997.

25. Колпинский Ю. Образ человека в искусстве эпохи Возрождения в Италии. М. – Л.,1941.

26. Кустодиева Т. Рафаэль. Л., 1964.

27. Leclant J. (ed.)? Le monde egiptien? Les Pharaons, I–II, Pfris 1978 -79; I Faraoni, Milano 1979 -80 (trad. It.).

28. Мастера искусства об искусстве. Т. 2, М.,1966.

29. Палладио А. Четыре книги об архитектуре. Пер. с итал., М., 1936.

30. Памятники мирового искусства. Е.И. Ротенберг. Искусство Италии XV1 века, Изд. "Искусство"^., 1967.

31. Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV–XVII веков. М., 1966.

32. Романское искусство. Архитектура. Скульптура. Живопись. Под ред. Р. Томана. Изд. KONEMANN, Кельн, 2001.

33. Рождение и гибель итальянского Возрождения. – Труды Государственного Эрмитажа, 1965,VIII.

36. Ткачев. История архитектуры. Изд. “Высшая школа”, М., 1987

35. Zurcher R. Stillprobleme der italienischen Baukunst des Cinquecento. Basel, 1947.

36. Weisbach W. Gegenreformation, Manierismus, Barock/ – "Repertorium fur Kunstwissenschaft", 1928, XLIX.

37. Шуази О. История архитектуры, М., 1935–1937.

Содержание компакт-диска

Название	*Время звучания*
Музыка средних веков и Возрождения	
Григорианское пение	
1. Salutare	1.12
2. Domus	1.59
3. Два ранних органума	1.26
Светская музыка средних веков	
4. Аноним "E dame jolie"	1.49
5. Аноним "Orientus partibus"	1.01
6. Вальтер фон дер Фогельвейде	2.12
Раннее многоголосие	
7. Аноним. Школа Нотр-Дам. "Domino"	1.20
ARS NOVA	
8. Ф.Ландино "Piccolo primavera"	2.09
9. Г.де Машо. Вireле "De tout sui si confortee"	1.38
Месса эпохи Возрождения	
10. Я. Обрехт. "Missa Maria Zart", Kyrie eleison	1.47
11. Палестрина "Месса Папы Марчелло", Agnus Dei	1.58
12. Й.Окегем. "Missa Mi-mi" Et incarnatus, Crucifixus	1.00
Светская музыка эпохи Возрождения	
13. Жоскен Депре. "Облегчите мне"	1.08
14. Л.Маренцио. Мадригал "Уже вернулся"	
Музыка барокко	
Иоган Себастьян Бах и Георг Фридрих Гендель	
15. Бах. Кантата №82, ария "С меня довольно"	2.06
16. Гендель. Хор из оратории "Израиль в Египте"	2.07

Эстетика и стиль эпохи барокко

17. И.С.Бах. Ария из сюиты №3 ре мажор	2.02
18. И.С.Бах. Месса h-moll, "El resurrexit"	1.12
19. Г.Шютц. "Погребальные песнопения", дуэт тенора и сопрано	1.06
20. Я.Пери. Отрывок из оперы "Эвридика"	1.55

Клаудио Монтеверди

21.Мадригал "Дайте мне умереть"	1.42
22.Опера "Орфей", монолог Орфея из II действия	2.46

Органная музыка барокко

23. Бах. Фуга e-moll	2.32

Концерты Антонио Вивальди

24. Струнный концерт "Буря на море", 1 часть и начало второй	3.46
25. Струнный концерт ре мажор, 1 часть	1.42
26. Концерт для флейты с оркестром ми минор, 1 часть	2.45
27. Концерт для двух труб с оркестром ре мажор, 1 часть	1.35

Музыка классицизма

Инструментальная музыка

28. Д. Скарлатти. Соната для клавира	1.08
29. Ф.Э. Бах.Трио-соната для двух флейт и basso continuo ми мажор, финал	2.20
30. Ф.Э.Бах.Трио-соната для двух скрипок и basso continuo ре минор, 1 ч.	2.25
31. Д. Чимароза. Концерт для духовых и струнного оркестра, 1 ч.	1.11
32. Дж. Перголези. Ария "Если любишь"	1.39

Итальянская опера -буффа

33. Дж. Перголези. Опера "Служанка-госпожа", ария Уберто №2	2.38
34. Дж. Перголези. Опера "Служанка-госпожа", дуэт Уберто и Серпины из 1 д.	2.06

Симфоническое творчество Гайдна

35. Ф.Й. Гайдн. Симфония №48, 1 ч.	2.20
36. Ф.Й.Гайдн. Симфония №48, финал	1.52

Вольфганг Амадей Моцарт

37.Опера "Волшебная флейта", дуэт Папагено и Папагены, II д.	2.30
38.Симфония №41, финал	2.14
39.Реквием. Dies irae	1.55
40.Концерт для фортепьяно с оркестром до мажор, II ч.	3.48

Исполнители:

Ансамбль старинной музыки ”Schola cantorum”, дир. Д. Стивенс (1), хоровая школа Бенедиктинского монастыря в Мюнстершварцахе, дир. Г.Йонних (2); ансамбль средневековой музыки ”Sequentia” (3); ансамбль старинной музыки

”Менестрели” (4,7); ансамбль старинной музыки ”Schola cantorum”, дир. Д.Стивенс (5); ансамбль старинной музыки ”Studio der Fruben Musik”, солист-М. ван Эгмонд (6);ансамбль ”Hortus musicus”, рук. Мустонен (8); ансамбль старинной музыки ”Жиль Беншуа”, солист-Д.Веллар (9); ансамбль ”The Tallis Scholar”, дир. П.Филиппе (10); Чешский филармонический хор, дир. Й.Веселка (11); Лондонский ансамбль старинной музыки, рук. Д.Манроу (12); Камерный хор Будапештской консерватории им. Ф.Листа, дир. Я.Паркаи (13); ансамбль ”Полифония”, дир. С.Вайгюлёнис (14); Литовский камерный оркестр, дир. С. Сондецкис, солист-Р.Холл (15); оркестр ”The English Chamber Orchestra”, ”John Aldis” хор, дир. Ч.Маккерас (16); Венский филармонический оркестр, дир. Г.Караян (17); хор и оркестр Байрейтского фестиваля, дир. О. Йохум (18); А.Гёллер, сопрано, П.Шрайер, тенор (19); ансамбль ”Мадригал” (20); ”Монтеверди-хор”, дир. Ю.Юргенс (21); оркестр ” The English Baroque Soloists”, дир. Дж. Э.Гардинер, Орфей-Э.Джонсон (22); Л.Гьельми (23); оркестр ”New Irish Chamber Orchestra”, солист-Дж. Гэлвэй (24); ансамбль IMUSICI (25); Камерный оркестр им. Листа, дир. Я.Ролла, солист-Ж.-П. Рампаль (26); Лондонский филармонический оркестр (струнные), дир. С.Райт, ансамбль ”Walles Collection” (трубы) (27); В.Ландовская (28); ансамбль ”Ars Rediviva” (29); ансамбль ”London baroque” (3О); оркестр ”Academy of St. Martin in the Fields”, дир. Н.Маринер (31); Ч.Бартоли-сопрано, партия ф-но Мун Ван Чунг (32); ансамбль ”Collegium Aureum”, Уберто-З.Нимсгерн, Серпина-М.Бонифаччо (33, 34); Венский филармонический оркестр, дир. Г.Караян (35, 36); Венский филармонический оркестр, дир. Г.Шолти, Папагено-Г.Прей, Папагена-Р.Хольм, Царица ночи-К.Дойтеком (37); Западноберлинский филармонический оркестр, дир. Г.Караян (38);Западноберлинский филармонический оркестр, хор ”Wiener Singverein”, дир. Г.Караян (39); RCA Victor Symphony Orchestra, дир. А.Валенштейн, солист-А.Рубинштейн (40)